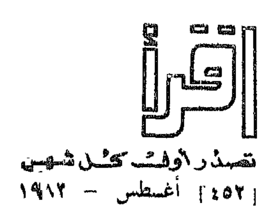


محمد إبراهيم

دراسات في الشعر العربي

أعز مكان في الدنا سرج سابح
وخير جليس في الزمان كتاب


Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)



تصدر أول كل شهر

[٤٥٢] أغسطس - ١٩٨٢

رئيس التحرير أنيس منصور

تصميم الغلاف : **شريفة أبو سيف**

الناشر : دار المعارف - **١١١٩** كورنيش النيل - القاهرة ج . م . ع .

محمد إبراهيم أبو سنة

دراسات في الشعر العربي

(طبعة ثانية)



دار المعارف

فهرس

هذا الكتاب

القمة هى الوطن الخالد للشعر ، فما من شعر عظيم إلا وينبثق من لحظات الذروة : الحب ، النصر ، الهزيمة ، الفراق ، الموت . وهذه الذُرا هى مدخل الروح الإنسانية إلى الشعر ، إلى هذا الفردوس الذهبى الذى يحمل كل عناصر الجحيم . ودائماً تهيم روح الإنسان شوقاً وراء عالم مستحيل يستغرقه البهاء والجمال والجلال . وهذا الكتاب مجرد خطوات قصيرة فى الفردوس . لم أحمل معى كاميرا خاصة لأخطف بها ألوان البحيرات الزرقاء ولا مساحات الخضرة على شواطئ الأنهار ، ولكننى ببساطة حملت قلبى لأجعله مرآة تنعكس عليها هذه المشاهدة السريعة لوميض هذه المدن العامرة بالأسرار الخطيرة . مدن الشعراء الغامضة . لم أحاول أن أضع تعريفاً للشعر فقد حاول قدامة بن جعفر ذلك حين قال : « الشعر هو قول موزون مقفى له معنى » ، وكانت هذه الكلمة سبباً فى الاشتباك النقدى معه

منذ ذلك الوقت حتى الآن ، لأنه حاول الإمساك فى عُلبة مغلقة بضوء الشمس ، لقد حاول المستحيل وربما كان الرد عليه هو رأى الشاعر الفرنسى رامبو ، فى أن هدف الشعر هو رؤية مالا يرى وسماع مالا يسمع ، وربما كان رامبوا بهذا قد وضع الشاعر فى زمرة المجانين ، ولكنه بكل تأكيد اقتبس ومضة من ضياء المدن المجهولة ، وحاول ذلك الشاعر الألمانى نوفاليس حين قال : «الشعر هو الواقع الأصيل المطلق» وقال : «الشعر بالنسبة للإنسان كالجوقة بالنسبة للمسرحية الإغريقية هو مسلك النفس الجميلة الموقعة ، صوت مصاحب لذواتنا المكنونة – مسيرة فى بلد الجمال ، أثر ناعم يشهد فى كل مكان على إصبع الإنسانية – قاعدة حرة – انتصار على الطبيعة الفجة فى كل كلمة – فطنته تعبير عن فاعلية حرة مستقلة – علو وارتفاع – بناء للنزعة الإنسانية – تنوير – إيقاع – فن الشعر تصوير للوجدان لعالم الباطن بكليته ، إن وسيلته – وهى الكلمات – تدل بنفسها على هذا ، فهى كما نعلم المظهر الخارجى الذى يكشف عن تلك المملكة الباطنة» ولكن كل هذه التعريفات قد عجزت عن الوصول إلى ما يحدده المناطقة من هدف للتعريف ، وهو الإحاطة بالمُعرَّف بحيث تكون جامعة لكل صفاته مانعة لغيره من الاشتراك معه ، وما أصعب تعريف الشعر لأنه يشبه تعريف الحياة . لم نعد فى عصر التعريف بل فى عصر التعرف . عصر الاقتراب المتعاطف من الأشياء التى نحبها والتى تضىء حياتنا المحدودة على هذه الأرض . لم أطمح إلى التعريف وإنما إلى التعرف ، ومن هنا قمت بهذه الرحلات القصيرة إلى عوالم عدد من الشعراء ، آثرت أن تجمع الرحلة بين القديم والحديث لأؤكد عدة حقائق .

أولاً : انتساب الحديث إلى القديم وهذا سبيله إلى مشروعيته .

ثانياً : وحدة المسيرة الشعرية كتعبير عن الوجدان القومى .

ثالثاً : وحدة الزمن فى الوجدان الشعرى طمعاً فى تأصيل التأثير الدائم لفن الشعر قديمه وحديثه .

ومن هنا آثرت أن أبدأ الرحلات من اللحظة الراهنة . من أقرب المسافات إلى أبعدها ، وليس معنى هذا أنك أيها القارئ أمام بحث تاريخى منتظم المراحل ، بل أنت أمام مناورات على أبواب العصور المختلفة ، مناوشات على الحدود لإثارة الوجدان والعقل بقضايا الشعر واتجاهاته ومستقبله . ودائماً هناك الذين يقولون إن الشعر يموت فى هذا العصر ، والذين يقولون لا بل هو على أعتاب عصره الذهبى . حيث ستوفر المدنية للإنسان رخاء الاستمتاع بوقت طويل من الراحة والتأمل . ولا أحسب إلا أن الزمن سوف ينتصر لقضية الشعر ، وذلك لأنه ، أى الشعر لم يكف منذ نبض قلب الإنسان عن التحليق بأجنحته فوق مسيرته الطويلة وسيظل الشعر هذا الفردوس الذى يشبه الجحيم . إن هذا الكتاب دراسات ، تقدم محاولة لإثارة الاهتمام أساساً بقضية الشعر . وإذا أفلح هذا الكتاب فى إثارة هذا الاهتمام فقد حقق هدفه الأساسى ، وسيعثر القارئ على عدد من القضايا ، وعلى عدد من الشعراء ، وعلى كثير من الظواهر ، ولكن كل هذه المحاولات لا تدعى لنفسها إطاراً نقدياً أكاديمياً وإنما تزعم لنفسها الحب الصادق للشعر ، والعمل المخلص لكى يتحقق لهذا الفن العزيز مستقبل ترفرف على حدوده أعلام الجمال والجلال ، وتضيئه المواهب الخلاقة . فهل تصاحبنى أيها القارئ فى هذه الخطوات القصيرة فى الفردوس .

الشعر الجاهلي والحرية

إن تاريخ الحضارة البشرية الذى يبدأ من الفوضى ويتجه إلى الحرية ، يجد فى الشعر سنداً قوياً لإضاءة هذا الطريق العسير الذى يسلكه الإنسان وسط المخاوف والوحشة والعدوان والظلم والظمأ إلى الحب والتعاطف . وإذا كان الشعر فى الماضى شرطاً لاحتمال الحياة ولمواجهة الآلام الروحية التى يسببها الضياع والعجز أمام الكون ، فإنه يصبح فى الحاضر والمستقبل شرطاً لبناء عالم متناغم جدير بالإنسان . كان الشعر فى الماضى سلاحاً يواجه به الإنسان بطش الطبيعة وعدوان الإنسان ، واليوم أصبح الشعر سلاحاً وغذاء ودواء ، ويظل ضوءاً معلقاً فوق المسالك الشائكة ووعاء لمعاناة الإنسان الروحية . وإذا كان لنا حتى نكون قريبين مما يدور فى أعماقنا أن نتأمل هذه العلاقة الجدلية الحميمة بين الشعر والحرية ، فإن تاريخ الشعر العربى يقدم صورة نابضة بالحياة والقوة والعمق لهذه العلاقة . وإذا كان من الشائع

أن الشاعر الجاهلى يمثل اهتمامات قبيلته ويعكس سياستها الخارجية ونشر فضائلها والتغنى بتقاليدها ويرفع من شأن أبطالها ويبشر بمطامحها . فإن هذا لا يلغى ذاتيته التى كانت تطمح — وطبقا لتركيب المجتمع الجاهلى — إلى التفرد . والنزوع إلى الحرية ، وتأكيد شخصية الشاعر من خلال انتهاج سلوك اجتماعى يختلف بل يتناقض مع التقاليد الاجتماعية السائدة ، وعلى مستويات متعددة ومتباعدة كان الشعراء يعبرون عن تحديهم المستمر للشكل الاجتماعى الحتمى والذى أقرته القبيلة من خلال حكمائها وأبطالها وتجربتها التاريخية ، كان الشاعر يتحدى الإطار العام للمجتمع الجاهلى من خلال الاعتراض على الطبقية التى تترك الفقراء فى العراء وتغرق الأثرياء فى الثراء . وقد انعكس هذا الاتجاه شاملاً وحاسماً فى مدرسة الصعاليك التى كانت تسعى لوضع تصور اجتماعى يرتكز على العدالة بين الناس ، وكانوا ينفذون هذا التصور من خلال شعرهم وفروسيتهم وغزواتهم ، وهذا الاتجاه كان يسعى لوضع إطار للحرية يشمل المجتمع كله من خلال إدراكهم لحقيقة بالغة الخطورة ، وهى أن حرية الإنسان مرتبطة أساساً بقدرته ، وأن هذه القدرة تتبدى فى طاقة الإنسان الاقتصادية ، وهذا مادفع الشاعر الصعلوك عروة بن الورد إلى تقديم تصوره لحا ود الفقير وقدرة الغنى ، وهو ما يفرض الإطار الاجتماعى لحرية الفرد . يقول عروة مخاطباً زوجته التى يبدو أنها كانت تخشى عليه مخاطراته بنفسه :

دعينى للغنى أسعى فإنى رأيت الناس شرهم الفقير
ويقصيه الندى وتزدريه حليلته وينهره الصغير
ويمشى ذو الغنى وله جلال يكاد فؤاد صاحبه يطير
قليلٌ ذنبه والذنب جم ولكن للغنى رب غفور

وهذه الصورة الفنية الاجتماعية تعد وثيقة من وثائق الحرية الاجتماعية . إن حرية

الفقير لا تشبه فى شىء حرية الغنى ولأن مكانة الفقير أدنى كثيرا من مكانة الغنى . وهذا مدخل أساسى للحرية إذا فهمنا الحرية على أنها توظيف للإرادة فى حدود الطاقة ليست الحرية مجالا لانهائيا إلا فى الخيالات ، ففى الطبيعة تصبح الضرورة عائقا حتى يتم السيطرة عليها وتسخيرها للاستخدام الإنسانى من أجل البشرية وقد عرف الشاعر الجاهلى ثلاثة أبعاد لمفهوم الحرية – المفهوم الاجتماعى للحرية – وقد عبر عنه الشعراء الصعاليك والمفهوم الوجودى أو السلوكى وقد عبر عنه امرؤ القيس – والمفهوم الفكرى وقد وجد هذا المفهوم تجسيده فى شعر طرفة بن العبد .

أما مفهوم الحرية الاجتماعية عند الصعاليك فهو يصدر فى المقام الأول عن وضعهم الطبقى فى العصر الجاهلى حيث كان هؤلاء الصعاليك يعانون الفاقة والتشريد والاحتقار ونبذ المجتمع لهم باعتبارهم طائفة وضيعة ، ولذا كان تصورهم للعدل متلازما ومندمجا فى مفهوم الحرية وأى تصور إنسانى معاصر لا يستطيع أن يفصل بين العدل والحرية بل إننا لا نجد قيمتين مرتبطتين عضويا ومنطقيا كما ترتبط هاتان القيمتان بل وتندمجان ، ويمكن تقسيم الصعاليك إلى ثلاث جماعات متمايزة كما يقول الدكتور شوقى ضيف فى كتابه العصر الجاهلى مجموعة من الخلعاء الشذاذ الذين خلعتهم قبائلهم لكثرة جرائرهم مثل حاجز الأزدى وقيس بن الحدادية وأبى الطمحان القينى ومجموعة من أبناء الحبشيات السود ممن نبذهم آباؤهم ولم يلحقوهم بهم لعار ولادتهم مثل السليك بن السكة وتأبط شرا والشنفرى وكانوا يشركون أمهاتهم فى سوادهم فسموا هم وأضرابهم باسم أغربة العرب ومجموعة ثالثة لم تكن من الخلعاء ولا أبناء الإماء الحبشيات ، غير أنها احترفت الصعلكة احترافا وحينئذ قد تكون أفراداً مثل عروة بن الورد العبسى وقد تكون قبيلة برمتها مثل قبيلتى هذيل وفهم اللتين كانتا تنزلان بالقرب من مكة والطائف على التوالى ، وإذا كان

بعض الصعاليك لا يخرجون عن كونهم لصوصا أو قطاع طرق أو متمردين من أجل وضعهم الخاص ، فإن بعضهم الآخر كان ماجداً كريماً شجاعاً فى الحرب كما كان عروة بن الورد الذى تؤكد أشعاره أنه كان صعلوكا شريفا وهو القائل :

وإني امرؤ عافى إنائى شركة وأنت امرؤ عافى إنائك واحد
أفرق جسمى فى جسوم كثيرة وأحسو قراح الماء والماء بارد

إن تلازم العدل والحرية فى نصوص شعراء الصعاليك يثبت لهذا الفريق أسبقية خطيرة فى تحديد مفهوم الحرية بأنها القدرة على توظيف الإرادة طبقا للضرورة الاجتماعية التى تحكم الفرد فى مجتمعه وكان عروة بن الورد يشبه القادة الثوريين فى إطار قيم عصره بالطبع .كان عروة بن الورد إذا أصابت الناس سنة شديدة وتركوا فى دارهم المريض والكبير والضعيف يجمع أشباه هؤلاء من دون الناس من عشيرته فى الشدة ثم يحضر لهم الأسلاب ويكنف عليه الكنف (الحظائر) أويكسيهم ، ومن قوى منهم إما مريض يبرأ من مرضه أو ضعيف تثوب إليه قوته خرج به معه فأغار وجعل لأصحابه الباقين فى ذلك نصيباً حتى إذا أخصب الناس وألبنوا وذهبت السنة ألحق كل إنسان بأهله وقسم له نصيبه غنيمة إن كانوا غنموها فربما أتى الإنسان منهم أهله وقد استغنى فلذلك سمى عروة الصعاليك هو إذن ليس مجرد قاطع طريق أومتمرد من أجل سد حاجته من الطعام والشراب والكساء بل هو ثائر يقود جيشا يبحث عن العدل وإنصاف الفقراء والمحتاجين ، ولكن هذا بالطبع لا يقودنا إلى الإفراط فى إسقاط مفاهيمنا الحديثة على مثل هذه الأعمال البدائية لنضعها فى صياغة تقترب من النظريات العصرية مثل الاشتراكية والديمقراطية ولكن هذا لا يعفينا من الإيمان بأن هذه الطائفة من الشعراء الفرسان كانوا أول من آمن بقضية الحرية من منظار الإيمان بالعدالة الاجتماعية .

أما – المفهوم الآخر للحرية – والذى كان يمثله امرؤ القيس وما يمكن أن نطلق عليه تعبير « المفهوم السلوكى – فقد وجد هو الآخر معبراً عنه فى كثير من أشعار الشعراء الثوار والمتمردين الذين كانوا يختارون متعهم ويفضلون أن تكون لهم أنماط خاصة لحياتهم ، كانت حياة امرئ القيس وشعره خروجاً على نظام أسرته حيث كان أبوه ملكا يأمل أن يكون أبناؤه مهيئين لتسنم أعباء هذه الرياسة ، فنشأ امرؤ القيس شاعراً لا هياً لا يكترث بقيم مجتمعه ولا بتقاليد أسرته ، يتخذ من الشعر والصيد ومعاقرة الخمر ومعاشرة النساء ديدن حياته ، كان ملكاً للشعراء بدلاً من أن يكون ملكا على قبيلته ، وكان سلطاناً للغرام واللهو بدلاً من أن يكون سلطاناً على رءوس الناس ، وقد وضعه هذا الخروج السافر على نظام القبيلة والأسرة فى صفوف المعارضة ، ويبدو أن اضطهاد أبى امرئ القيس له كان له آثره الغالب على تطور الشاعر فى اتجاه الرفض وتأسيس فلسفة ممعنة فى التمتع باللذات والإغراق فى اللهو – ويبدو أن امرأ القيس كان شديد الصدق فى تناول أسلوب حياته متمسكاً به ، فلم يرتدع بالروادع ولم تزجره الزواجر ، والذى يؤكد لنا صدقه فى حياته ليس كثرة أخباره المتعلقة بمغامراته وكثرة النساء فى أشعاره ، وإنما هذا التطرف الغريب الذى ساد موقفه بعد الانقلاب الخطير الذى وقع فى حياته بعد مقتل أبيه حجر على يد بنى أسد . فقد يتصور المتعجلون فى الحكم على ظواهر الأشياء أن الشاعر الذى خلع العذار بحثاً عن شهوة النفس وعكف على لذته لا يقدر على النهوض بأعباء المطالبة بثأر الملك القتيل ، ولكن الذى حدث أن امرأ القيس انقلب مع الحدث انقلاباً شديداً ، فأظهرلنا وجهه الآخر ، وجه الفارس المقاتل الذى لا يفرط فى حقه مهما وقفت فى وجهه الصعاب . أغرب مانلحظه فى حياة امرئ القيس هو أنها تنشطر شطرين ، كل شطر منهما يناقض الآخر . يعطى نصف حياته الأول صورة الخروج

السافر على مواضعات المجتمع والتحلل من قيود وتقاليده ، فى حين يقف النصف الآخر على الالتزام بتقاليد هذا المجتمع والتمسك بقيمه الثابتة . متمثلة فى إصراره على أخذ ثأر أبيه ، بل الإسراف فى هذا الثأر . لقد اختار حريته فى شبابه الأول واختار حرية المجتمع فى شبابه المتأخر أوكهولته . وهذه آية الصدق . لم يكن منطقيًّا ولا يمكن أن يكون تحرر امرئ القيس متجاوزاً لإيمانه بشرفه وتمسكه بكرامة قبيلته .

إن الحرية لا تعنى نفى الأسس بل إعادة تشكيلها ، وكما كان الشاعر صادقا فى لهوه فقد أصبح جادا فى جده وكما كان مسرفاً فى طلب لذته أصبح مسرفاً فى طلب أعداء أبيه لقتلهم حتى أفضى به الشطط إلى الهلاك . تلك هى الحياة الأصيلة التى تقف أحداثها متميزة والتعبير عنها متميزاً أيضاً ولا يعنى هذا الالتزام المفاجئ نفيا للتحرر السابق ، إنه وجهه الآخر فقط .

وهناك مفهوم ثالث للحرية يمثله طرفة بن العبد . إنه المفهوم الذى يتأسس فوق إدراك فلسفى وجودى لطبيعة الحياة والموت ، لقد وضع نفسه طبقاً لفلسفته على يسار مجتمعه فوقف مجاهرا بحريته فى اختيار أسلوب حياته ، وبرغم أن هذه الفلسفة عرفت من قبله عند أبيقور فيلسوف اللذة إلا أن إدراكه الفطرى لفلسفته يعطيها طابعاً أصيلا ، إن خروجه يستند لأول مرة على منطق محكم وليس خروجا فوضويًّا ، وهذا ما جعلنى أميز مفهومه فى الحرية عن مفهوم امرئ القس ، إنه مفهوم فلسفى للحرية وليس مفهوما شعريا يقوم على مبدأ النزوة واتباع الشهوة وإن كان مفهومه للحرية قد انبثق من ردود المجتمع على سلوكه :

وما زال تشرابى الخمور ولذتى   وبيعى وإنفاقى طريفى ومتلدى
إلى أن تحامتنى العشيرة كلها   وأفردت إفراد البعير المعبد

إن هذا الموقف المتمرد والذى يظهر متحديا لتقاليد وأعراف قومه قد قوبل بالمعارضة الاجتماعية التى ظلت تتصاعد فى وجهه حتى تحولت إلى حصاره وحصره منبوذا مكروها لا يطيقه أحد وكأنه بعير أجرب ، فأى ثمن فادح قرر طرفة أن يدفعه من أجل حريته واختياره لمنهج حياته وهو يتوجه بالدفاع عن نفسه إلى هذا المجتمع الذى يتهمه والذى يلومه على فروسيته وعلى إسرافه فى الإقبال على اللذة والاستغراق فى المتعة .

ألا أيهذا اللائمى أحضر الوغى وأن أشهد اللذات هل أنت مخلدى

هل أنت مخلدى ياله من سؤال معجز ومفحم لخصومه ، إنه الموت إذن مدخل الحياة وهو مصدر فلسفته . لم تكف هذه الفلسفة عن الظهور منذ نشيد الجامعة إلى عمر الخيام حتى فلسفة الوجوديين فى فرنسا ورائدهم جان بول سارتر مع اختلاف زاوية الرؤية التى تحددها معطيات كل عصر.

فإن كنت لا تسطيع دفع منيتى فدعنى أبادرها بما ملكت يدى

إن خوفه من الموت يدفعه بقوة إلى حب الحياة ، ومادام الموت قدراً لا نملك دفعه فإن الحياة تصبح حقًّا غير مشروط ، وينبغى لمن كتب عليه الموت أن يأخذ ملء رئتيه حقه من الحياة لكى تكون الأقدار عادلة ، أقدار الحياة والموت . وما الحياة ؟ تلك التى يحرص عليها طرفة ويخاف من أجلها الموت .

ولولا ثلاث هن من عيشة الفتى وجدك لم أحفل متى قام عودى
فمنهن سبق العاذلات بشربة كميت متى ماتعل بالماء تزبد
وكرّى إذا نادى المضاف محنباً كسيد الغضا نبهته المتورد
وتقصير يوم الدّجن والدجن معجب وكرى تحت الطراف المعتمد

إن الحياة هى الشرب والحرب ، وهو من أجل هذا الموت المتربص بالأحياء يدافع عن حقه فى الحياة .

فذرنى أروى هامتى فى حياتها   مخافة شرب فى الحياة مصرد
كريم يروى نفسه فى حياته   ستعلم إن متنا غدا أينا الصدى

وهو يعلن أن الموت الذى لافكاك منه هو عذره فيما يقبل عليه من حياة .

أرى الدهر كنزاً ناقصاً كل ليلة   وماتنقص الأيام والدهر ينفد
لعمرك إن الموت ما أخطأ الفتى   لكالطول المرخى وثنياه باليد

هذا طرفة بن العبد. ممثل الفلسفة الوجودية فى الجاهلية – ولقد كانت قضية الحرية طوال التاريخ شاغلا أساسيًّا من شواغل البشر ، وفى مقدمتهم الشعراء الذين رأوا فى الحياة معادلا وجوديًّا للحياة نفسها .

الغزل فى شعر أبى الطيب المتنبى

ولد أبو الطيب المتنبى فى أول القرن الرابع الهجرى عام ٣٠٣ هـ مغمور النسب لايكاد أحد يعرف له أصولاً من شعره، ولكن الدكتور طه حسين يؤكد عروبته وينفى عنها كلّ شك -- كان القرن الرابع مملوءاً بالاضطرابات السياسية بعد أن تمزقت أوكادت الإمبراطوريةُ الإسلاميةُ الشاسعة، وانقسمت إلى دويلات اغتصبها القادرون فى شتى الأقاليم، فقامت دولة الحمدانيين فى حلب ودولة الأخشيديين فى مصر ودولة بنى بويه فى فارس والدولةُ الفاطمية فى المغرب -- وقد صاحب هذا التمزق السياسى تمزقٌ اجتماعى وفساد واضطراب فى مناحى الحياة المختلفة، وكان هذا الاضطراب وهذا الفساد أحد الدوافع الأساسية لظهور الدعوات المنادية بالإصلاح والعدالة الاجتماعية مثل دعوة القرامطة فى العراق، وكانت التحولات السريعة والصراعات الدامية والمكائد الخطيرة قد جعلت من هذا القرن بركاناً يفور

بالقلق النفسي والخوف ، ومن شأن مثل هذه الأزمات والصراعات أن تدعو إلى التأمل فازدهر الفكر والأدب ونشط العلماء والشعراء والأدباء ، وكانت نزعة التفكير الفلسفي تكاد تصبغ إنتاج شعراء هذه المرحلة ، ويكفي ما نراه من تأملات أبي الطيب الفلسفية وهي التأملات التي وجدت استمراراً وتكاملاً ونضجاً بعد ذلك في أشعار أبي العلاء المعري — شغل أبو الطيب المتنبي النصف الأول من القرن الرابع وشغل أبو العلاء النصف الثاني من هذا القرن نفسه — كان هذا هو الزمن الذي تفتحت وأينعت فيه موهبةٌ كبيرة هي موهبة أبي الطيب المتنبي ، وكما كان العصر باذخاً في تحولاته ومأساويته وما انطوى عليه من أحداث كذلك كان أبو الطيب نموذجاً شعرياً لهذا العصر ، ففيه تقلبه السريع وطموحه ومأساويته . ولاشك أن الواقع هو الذي يخلق المثالَ ويعطي النموذج ، ولقد كان المثال والنموذج في عصر السيطرة على الدويلات هو الفارس الذي يسيطر على المملكة . وشاء القدر أن يكونَ المتنبي شاعراً عظيماً ولكنه كان ينطوي على مثال ونموذج آخر ، هو مثال ونموذج الملك الحاكم ، وربما كان من حسن طالع المتنبي أن يكون شاعراً في عصر كثر فيه الفتك بالملوك وازدهر فيه حظ الفكر والشعر . ولو جاء المتنبي ملكاً لكان حظه أقلَّ بكثير مما حظي به كشاعر عظيم ، يعد شعره مفخرة للملوك وصفحة لمجدهم وطريقاً للشهرة العالية التي نالوها في التاريخ . كانت موهبةُ المتنبي الشعرية أبرَز من ضوء النهار مِنذُ صباه ، ولكن طبيعةَ العصرِ جعلته يطمحُ إلى مالا يَملك ، وكان طموحُه هو عنصَر المأساةِ في شخصيته ، فقد نشأ صراعٌ في نفسهِ بين الواقعِ والمثالِ ، بين الشاعرِ الذي كانه والملكِ الذي تمنى أن يكونه ، وهذا جوهرُ مأساوية حياةِ المتنبي ، ولقد وجد الباحثون والنقاد وعلماء اللغةِ ورواةُ السيرَ والبلاغيون في شعر المتنبي وحياته كنزاً لا ينفد من القضايا

والملاحظات والشواهد والمزايا والمآخذ ، وأفاض الجميع فى كل ناحية من نواحى فنه وحياته - ويكاد الرأى يكون غالباً على أن حياة المتنبى العريضة التى كانت دائماً فى حالة تطلع إلى المجد عامرة بالآلام والأسفار التى وجد نفسه مرغماً عليها وكبرياءه الشامخة التى جعلته أقرب إلى الاكتفاء بنفسه عن العالم ، كل هذا شغله عن المرأة وقضية الحب التى تشغل غيره من الرجال ، وكثير من الكتاب والباحثين رأوا فى المتنبى شاعر الآمال الكبيرة ، وقالوا إنه لم يعشق إلا نفسه - وإن هذه النفس لم تكن تتسع بحال من الأحوال لحب امرأة حباً عادياً بسيطاً مثل كل حب عادى وبسيط . ولاشك أن هذا الرأى الذى خاض فيه كل من درس المتنبى أبعد ما يكون عن الصواب - أولاً - أن الطموح وامتلاء الذات بالزهو والكبرياء لا يعطل الغريزة الطبيعية فى الإنسان خاصة إذا كان شاعراً حساساً ينبض قلبه بكل ما فى الحياة من بهجة وحياة ومتعة ، والمرأة فى مقدمة متع هذه الحياة ، ثانياً أن من كانت حياتهُ عاصفةً مملوءة بالمرارة مثل حياة أبى الطيب هو أحوجُ من غيره للحب والعاطفة ، للتخفيف من هجير العداوات التى تحيط به ، وقد كان المتنبى كثير الأعداء يكسبُ الأعداء بسهولة منقطعة النظير بسبب شموخه ومكانته الشعرية واعتزازه بنفسه واحتقاره الدائم للآخرين ، ولقد كانت العاطفة الإنسانيه عنصراً بارزاً فى شعره برغم قسوته الظاهرة . ثالثاً : إن قارئ ديوانه يدهش لكثرة الشعر العاطفى فيه ، ومن الحق أن نعترف بأن القصائد التى خلصت كاملة لشعر العاطفة قليلة ، ولكن من الحق أيضاً أن نقول إن القصائد التى خلت من الشعر العاطفى قليلةٌ جدًّا أيضاً ، إن ربع ديوانه تقريباً إذا أخذنا بمقدمات القصائد هو من شعر الحب والغزل . ولا شك أن هذا الشعر العميق الرؤى والواسع الخيال والخبير بحقيقة المرأة يؤكد أنه شعرٌ نشأ عن تجارب

متصلة . وربما لم يشأ المتنبي أن يكتب قصائد كاملة مكرسة للحب لأنه يرى أولاً أن مكانته الشعرية العالية قد ألزمته نوعاً من الوقار والرزانة وادعاء الحكمة مما يجعل الإفاضة فى شعر الحب نوعاً من اللهو الذى لا يليقَ به ، كما أن مشاغل المتنبي الكثيرة واهتمامه بالدفاع عن مركزه كشاعر فى كنف فارسٍ وملكٍ كسيف الدولة قد جعلته يكرس شعره لمدحه أولا ، ولإعجابه الشديد به كفارس جسد الصورة المثلى للعصر ، ثم من ناحية أخرى باعتباره وسيلة الشاعر إلى المجد وإرغام أنف حاسديه والحاقدين عليه ، ولكن هذا الشعر العظيم الذى صور معارك سيف الدولة ومجده قد انطوى على عواطف جامحة متأججة ، لاشك أن المتنبي لم يجد الوقت ولا الزَمن ولا الفرصَةَ ، لكي يفرد لها قصائد كاملة . وكانت هذه المقدماتُ الغزلية تجنب الشاعر ما حرص على تجنبه من تعريض وقاره للاهتزاز أوكشف عواطفه أمام أعدائه وما أكثرهم . ولقد تحدث الكثيرون من الأدباء عن حبه لخولة أخت سيف الدولة ، واستشهدوا بحرارة العاطفة فى مرثيته لها التى يقول فيها :

أرى العراقَ طويلَ الليل مذ نُعيَتْ ... فكيف ليلُ فتى الفتيان فى حلبِ
يظن أن فؤادى غيرُ ملتهب ... وأن دمع جفونى غيرُ منسكب

ويقول عنها :

وان تكن خُلِقَت أنثى لقد خلقت ... كريمةً غيرَ أنثى العقلِ والحسب
وان تكن تَغْلِبُ الغَلْبَاءُ عنصَرها ... فإن فى الخمرِ معنىً ليسَ فى العنب
فليت طالعة للشمس غائبةٌ ... وليت غائبة للشمسِ لم تغب
وليت عينَ التى آب النهار بها ... فداءُ عينٍ التى زالَت ولم تؤب
فما تقلد بالياقوت مُشْبِهُها ... ولا تقلد بالهندية القُضُب
ولا ذَكرتُ جميلا من صنائِعها ... إلا بكيتُ ولاوُدٌّ بلا سبب

قد كان كل حجابٍ دون رؤيتها ... فما قَنعْتِ لها يا أرضُ بالحجب
ولا رأيت عيون الإنس تدركها ... فهل حَسَدت عليها أعين الشهب
وهل سمعت سلاما لى ألم بها ... فقد أطلتُ وما سلّمْتُ عن كَثَب

ولا شك أن المتنبي قد حاول أن يوهمنا بأنه لم يقع فى الحب أبداً ولم يترك أمره للنساء كما يقول :

وما العشق إلا غِرّةٌ وطماعةٌ ... يُعرِّضُ قَلْبٌ نفسه فيُصابُ
وغيرُ فؤادى للغوانى رِميةٌ ... وغيرُ بنانى للرماح ركابُ
تركنا لأَطراف القنا كلَّ شهوةٍ ... فليس لنا إلا لهن لُعَابُ
أعزُّ مكانٍ فى الدُّنا سَرْج سابحٍ ... وخيرُ جليسٍ فى الزمانِ كتابُ

ويعلق الدكتور جلال الخياط على هذه الأبيات قائلا :

«ولكن الشاعر العاشق الواثق لا يستطيع أن يحجب عنا الحقيقة بهذه الأبيات ، ففى فتراتٍ من حياته وإن كانت قصيرة ومتباعدة أضناه الحب وترك أثراً ولم يكشف ذلك فى شعره ، وحاول أن يتجاوزه ، ترفعاً وخجلا وابتعاداً عن المواجد الخاصة وترسيخاً لموقف الجَد والبطولة والنضال وإيمانا بأن الحب يكشف بوضوح عقدة الكمال التى اجتاحت الشاعر بإظهار نقصٍ فيه محتّم تطمئنه وتتممه المرأة ، فهو بدونها لا يستقل بذاته عن هذه الدنيا . ولا يصطنع عالما خاصًّا له حدود وأسوار ، فيرفض وجودها أحياناً ليوهم نفسه بالكمال التام . إلا أن حبه للنساء ورد بالرغم منه واضحاً فى ثنايا بعض قصائده «ومن يعشق يَلَذُّ له الغرام» وسَواء أحب المتنبى خولة أم سواها فإن للحب سلطاناً لا يعترف إلا بمجده ، ولقد كان فى شعر المتنبى كثيرٌ من الأبيات التى تفيض بالوجد والإحساس بالحاجة والحب للمرأة . ولكن غزل المتنبى يختلفُ عن غزل سواه من الشعراء فهوا أولاً يأتى فى سياق

لا ينفصل عن ملحمة حياته المتعالية التى تتعلق بأوهام لا سبيل لتحقيقها فهو غزل نفس أدمتها أوجاعُ الطموح إلى المستحيل – ثم هو أيضاً غَزَل يأخذ من خبرة الشاعر فى الحياة ويجسد هذه الخبرة فى نظرة إلى المرأة لاتنفى عنها ضرورتها ولكنها لاتعترف بكفايتها. ومن هنا جاء شعره فى الغزل فى نفس مستوى شعره فى الحرب، والحكمة والشكوى والفراق والفخر. ذلك لأن الشاعر متكاملٌ فى نظرته الفنية ومنقسمٌ فى إدراكه للحياة. ولا يخفى على أحد أن موهبة أبى الطيب الشامخة كانت واضحة منذ الصبا، ويزعم ناشرُ ديوانه سليم ابراهيم صادر فى الطبعة التى صدرت عن دار صادر عام ١٩٢٦ أن أولَ شِعرٍ نظمه ارتجالا قوله وهو صبى :

بِأَبِى مَنْ وَدِدْتُه فافْتَرقْنَا وقَضَى اللهُ بعد ذاك اجتماعا
فَافْتَرقْنا حَوْلاً فَلَمَّا التقَيْنَا كان تَسْلِيمُه علىّ وداعا

ولاشك أن البيتين يجيشان بعاطفة أصيلة صادقة، وذلك واضح فى البداية بالقسم بأبيه ثم فى اختيار أرق الألفاظ للتعبير عن عاطفته، ولكن عبقريةَ الشاعرِ الحقيقية تتضح فى هذا المعنى الرائع «كان تسليمه علىّ وداعاً» وشعر الصبا عامر بالإشارات إلى هذا الإعجاب الشديد بالنساء، مثل قصيدته التى يشير فيها إلى دار اثلة وهى موضع بظاهر الكوفة

كم قتيلٍ كما قُتِلْتُ شهيدُ لِبياضِ الطُّلَى وورْدِ الخدود
وعيونُ المَهَا ولاكَعُيونٍ فَتَكَتْ بالـمُتَيَّمِ المعمود
عَمْرَكَ اللهُ هل رأيتَ بُدُوراً طَلَعَت فى براقعٍ وعقود
رامياتٍ بأسهم ريشها الهد ب تَشُقّ القلوبَ قبل الجلود
يَتَرَشَّفْن مِن فَمِى رَشَفَاتٍ هُنَّ فِيهِ حَلاوةُ التوحيد
كُل خُمْصَانة أرقُّ من الخمْـ ـرِ بِقَلْبٍ أَقْسَى من الجَلْمودِ

ذَاتَ فرعٍ كأنما ضربَ العَنْـ ـبرُ فيهِ بماءِ وَرْدٍ وعود
تحمل المسك عن غدائرها الريـ ـحُ وتفترّ عن شَنيبٍ بَرُود
هذه مُهْجتى لديكِ لحَيْنى فانقُصِى من عَذَابِها أو فزيدى

وواضح فى هذه القصيدة أنها فعلا من قصائد المرحلة الأولى ، ففيها تأثر مباشر بمحفوظاته من الشعر العربى خاصة البيت الأولى الذى يستدعى بيت جميل بن معمر .

لِكلِّ قَتِيلٍ بينَهُن بَشَاشَة . وكلُ قَتِيلٍ بينهن شهيدُ

كما أن الشاعر يهتم فى وصفه بالأوصاف الحسية الخارجية ، ولا شك أن الأوصاف الخارجية هى أول ما يلفت الغر الساذج . كما توحى الأبيات بنرجسية المتنبى حيث يصور إقبال النساء عليه . «يترشفن من فمى رشفات» ولو كان ناضجاً فى ذلك الوقت لأدرك أن من العيب أن يصور نفسه هذا التصوير السلبى ، ويتقدم الشاعر فى العمر والتجربة والنضج فتطالعنا هذه الأبيات الراسخة التى تنبئ عن تعمق وفهم يقول :

حشاشةُ نفسٍ ودَّعت يوَم ودَّعوا فلم أدرِ أىَّ الظاعِنين أشيِّعُ
أشاروا بتسليمٍ فجدنا بأنفُسٍ تسيل من الآماق والسِّم أدمعُ
حَشَاى على جَمْرٍ ذكى من الهوى وعيْناىَ فى رَوضٍ من الحُسْنِ ترتعُ
ولو حَمَلَت صُمُّ الجبَالِ الذى بنا غداةَ افترقْنَا أوشكَتْ تَتَصَدَّعُ
بما بين جَنْبىَّ التى خاضَ طَيفُها إلىَّ الدياجِى والخَلِيُّون هُجَّعُ
أَتتْ زائِراً ما خَامَرَ الطيبُ ثوبَها وكالمِسْكِ من أردانِها يَتَضَوَّعُ
فَما جَلَسَتْ حتى انثنت تُوسِعُ الخطى كفاطمةٍ عن دَرِّها قبلَ تُرضَعُ
فَشَرَّدَ أعطَافِى لها ما أتى بهَا من النومِ والتَاعَ الفؤادُ المُضَجَّعُ

فَيا لَيْلَةً ما كان أطولَ بتُّها ... وسُم الأفاعى عَذْبٌ ما أتجرعُ
تَذَلَّلْ لَها واخْضَعْ على القُرْبِ والنَّوى ... فَمَا عاشقٌ من لا يَذِلُ ويَخْضَعُ

هذه أبيات وردت فى مقدمة قصيدة مدح ، ولكن من ذا الذى يترك نفسه لهذه الحيل الشعرية التى يلجأ إليها الشعراء دائماً فيضعون أسرارهم فى غير موضعها ويصورون لواعج يوهمون بغيرها – ألم تكن قصائد المديح التى صاغها الشاعر فى أميره سيف الدولة تحمل من الفخر والاعتزاز بالشاعر كما تحمل من المدح للأمير.

لم تكن قصائد الشاعر المتنبى تخلص لغرض واحدٍ ولكنها كانت تصويراً نادراً لتجربة حياته الكلية : هذه التجربة التى احتلت الحكمةُ فيها مكانا بارزاً واحتل الفخر والمدح ووصف الحروب والغزل مكانا لائقاً بها . وهاهى أبياته تجىء من أعماق فؤادٍ يعرف جيداً مرارة الحب ولوعة الهوى . خبير بهذه التجربة الإنسانية الكبيرة .

عزيزٌ إساً مَن دَاؤهُ الحَدَقُ النُّجلُ ... عَيَاءٌ به مات المُحِبُّون مِن قَبْلُ
فمن شاء فلينظرْ إلىَّ فمَنْظَرِى ... نذيرٌ إلى من ظنَّ أن الهوى سهلُ
وما هىِ إلا لحظةٌ بعدَ لحظةٍ ... إذا نزلتْ فى قلبهِ رحلَ العقلُ
جرى حبُّها مَجْرَى دمِى فى مفاصلى ... فأصبحَ لى عن كلِّ شُغْلٍ بها شُغْلُ
سبَتْنِى بِدَلٍّ ذاتُ حُسْنٍ يزِينها ... تكَحُّلُ عينيها وليس لها كحلُ
كأنَّ لِحَاظِ العين فى فتكه بنا ... رقيبٌ تَعَدَّى أو عدوٌّ له دَخْلُ
ومنٍ جسدى لم يترك السقمُ شعرةً ... فما فَوقها إلا وفيها له فعل
إذا عذلوا فيها أجَبْتُ بأنه ... حبيبتى قلبى فؤادى هيا جُمْلُ
كأن رقيباً مِنك سد مَسَامِعى ... عن العذْلِ حتى ليس يَدْخُلُها العَذْلُ
كأن سهادَ الليلِ يَعْشَقُ مقلتِى ... فبينهما فى كلِّ هجرٍ لنا وصلُ

أحِبُّ التى فى البدرِ منها مُشَابِهٌ   وأشكو إلى من لا يُصَابُ له شَكْلُ

هذا شعر صادق فى التعبير عن العاطفة الصادقة ، وهنا يثور سؤال جوهرى هل كان المتنبى عاشقاً أبدياً حيث إن معظم قصائده بدئت بالغزل وهل هذا منطقى ؟ والرد على هذا السؤال هو أن الشاعر كان فى معظم قصائده يعبر عن نفسه وما يجيش فيها من عواطف ومشاعر ، فلم يكن شاعراً عبداً لممدوحه يرجو منه النوال فحسب ، بل كان شاعراً حرًّا يكرس شعره لنفسه قبل أن يكرسه لغيره ، ومن هنا فما الذى يمنع أن يكون الشاعر إنما يعبر عن لوعة حب صادق مر به فى حياته ، وكان المتنبي شاعراً نابه الذكر شهيراً ، ولاشك أنه كانت له معجبات يفضلن ويتقن إلى الاستماع له ، وكانت لديه الفرصة واسعة لرؤية الجميلات وما الذى يمنع قلباً مثل قلبه أن يكون معلقاً بالجمال طوال حياته ، ثم إن المتنبى كشاعر كبير كان حراً فى اختيار مقدمات قصائده وليس من المنطقى أن نتصور أن المتنبى كان أسير التقليد العربى القديم بافتتاح القصائد بالغزل وهو نفسه لم يلتزم دائما بهذا التقليد . كما أن هذا التقليد كان يهدف إلى جذب القلوب إلى الاستماع إلى القصيدة بما للغزل من أثر طيب فى النفوس . وكان شعر المتنبى بما فيه من جزالة وعذوبة وروعة وحيوية وحكمة بليغة فى أشد الغنى عن افتعال هذه المقدمات ، ولاشك أن الفصل فى كل هذا إنما هو حرارة الصدق التى تبدو واضحة وجلية فى كل أشعاره ، ولعل مايقف حجة إلى جانب الرأى القائل بأن المتنبى عرف المرأة معرفة العاشق الخبير ، هذا التحليل العميق لنفسية المرأة ، وإن كان يبدو متحاملا عليها ، إلا أنه يوحى بأن وراء التحليل خبرة واسعة وتجارب مريرة ، ولما كانت هذه التجارب قد حيل بينها وبين أن تظهر فى قصائد كاملة فإن مقدمات قصائده كانت خير مكان لهذه التجارب ، يقول فى مقدمة قصيدته التى يمدح بها الحسين بن على الهمذانى :

لقد حازني وَجْدٌ بِمَنْ حازَهُ بُعْدُ ... فياليتني بُعْدٌ ويا ليتَه وَجْدُ
أُسَرُّ بتجديدِ الهوى ذكرَ ما مضى ... وإن كان لا يبقى له الحجرُ الصَّلْدُ
سهادٌ أتانا منكِ فى العين عندنا ... رُقادٌ وقُلام رعى سربكم وَرْدُ
مُمثلةٌ حتى كأنْ لم تُفارقى ... وحتى كأن اليأس من وصلك الوَعْدُ
وحتى تكادى تمسحين مدامعى ... ويعبقُ فى ثوبىَ من ريحكِ الندُّ
إذا غَدَرَت حسناءُ وفّتْ بعهدِها ... فمِن عهدِها ألّا يدومَ لها عَهْدُ
وإن عَشِقَتْ كانت أشدَّ صبابةً ... وان فَرِكَتْ فاذهب فما فِرْكُها قَصْدُ
وإن حَقَدَتْ لم يبق فى قَلْبها رضىً ... وإن رَضِيتْ لم يَبْقَ فى قلبها حِقْدُ
كذلك أخلاقُ النساء وإنما ... يَضِلُّ بها الهادِى ويخفى بها الرُّشْدُ
ولكن حبّاً خامَرَ القلبَ فى الصِّبا ... يَزيدُ على مر الزمانِ ويشتدُّ

هذه الأبيات فى هذه القصيدة أبلغ دليل على ما ذهبنا إليه من أن المتنبى كان يضمن قصائده أغراضه الذاتية ، وإلا فما هو الداعى لهذه الإفاضة فى تحليل أخلاقَ النساء ، وهو تحليل أقرب إلى نتائج التجارب منه إلى الحكم الشائعة . ما علاقة الممدوح بهذا الفهم العميق للمرأة . هذه الصور المترابطة القوية التى تعبر عن وجهة نظر ممدوحه ما هى ضرورة وضعها فى هذا الموضع من المدح ؟ وربما يعثر بعض علماء البلاغة والنقد اللفظى على مقارنات بين المقدمة والقصيدة ، ولكن ذلك يظل بعيداً عن طبيعة المتنبى الشامخة المعتزة بنفسها وقضاياها وشواغلها ، وها هو المتنبى فى واحدة من أعظم قصائده يصرح بأنه ليس ممن يعشق ، ولكن ماحيلته أمام الجمال ، هو نفسه يعرف أن الطبيعة الإنسانية ليست صماء أمام الجمال : يقول :

لعينيكِ ما يلقى الفؤادُ وما لَقِى ... وللحب مالم يَبقَ منى وما بقِى
وما أنا ممن يدخلُ العشقُ قَلْبَه ... ولكن مَن يُبصِرْ جفُونَكِ يَعْشَقِ

وبين الرِّضا والسُّخطِ والقربِ النوى ... مجالٌ لدمعِ المُقْلَةِ المترقرقِ
وأحلى الهَوى ماشَكَّ في الوصلِ ربُّه ... وفي الهجرِ فهو الدهرَ يرجو ويتقي
وغضبَى من الإدلالِ سَكْرَى من ... شفعتُ إليها من شبابي بَرَيِّقِ
واشنب مَعسولِ الثنياتِ واضحٌ ... سَتَرْتُ فمي عنه فقبَّلَ مَفْرِقي
وأجيادِ غزلانٍ كجيدكِ زُرْنَني ... فلم أتبين عاطلاً من مُطَوَّقِ
وما كلُّ من يهوى يَعِفُّ إذا خَلا ... عفافي ويُرضِي الحبَّ والخيلُ تلتقي
سقى اللهُ أيامَ الصبا ما يسرُّها ... ويفعلُ فعلَ البابليِّ المُعَتَّقِ
إذا ما لبِسْتَ الدهرَ مستَمتِعا به ... تَمَزَّقْتَ والملبوسُ لم يتمزقِ
ولم أر كالألحاظِ يومَ رحيلهم ... بَعَثْنَ بِكُلِ القَتْلِ مِن كُلِّ مُشْفِقِ
أدَرْنَ عيوناً حَائراتٍ كأنها ... مُرَكَّبَةٌ أحداقُها فوق زئبق
عَشِيَّةَ يعْدُونا عن النَّظرِ البُكا ... وعن لذة التوديعِ خَوفُ التفرقِ

لم يكن المتنبي إذن بشموخه وطموحه ليخرج من دائرة الإنسانية ، ولو خرج من دائرة الإنسانية لما وقع في هذا العذاب الذى تجرع مرارة كئوسه طوال حياته بسبب العجز عن التوحيد بين الواقع والمثال . كان المتنبي إنساناً عشق كما يعشق الشعراء ولكنه آثر أن يطوى لواعج نفسه في ثنايا قصائده التي كرسها لخدمة مجده . كان يتقي أعداءه لأنه كان كثير الأعداء ، وقد مر شعره في الغزل بنفس مراحل النضج التي مر بها شعره كله ، بدأ بالتكلف والمبالغة والنرجسية وتصاعد بالفهم وإقامة علاقات عميقة بين العالم ونفسه ، فكان في شعره الغزلي قمة كما كان في شعره في الحكمة ووصف الحرب والطموح إلى المجد . ولقد كان المتنبي صورة شامخة للجانب اللامع في عصره . وتحقق وجوده كما لم يتحقق شاعر آخر . ولكنه ظل يتجرع مرارة الألم طوال حياته ، فهل كان قلق الفنان الدائم هو النار التي ألهمته

كل هذه القصائد . ولو لم يكن بهذه الطبيعة الجامحة هل كان يقدر لنا أن نحصل على هذا الكنز الذى وَهَبَنا إياه .

كان أبو الطيب المتنبى شاعراً عظيماً فى عصر التناقض والقلق فجاء صورة رائعة لعصره .

كان مجنون ليلى سيد العقلاء

طالما شغل الناس ذكر هذا العاشق الذى أشرف به عشقه على الجنون أو هو قد أودى به إلى الجنون فعلا ، كما تذيع الروايات . حتى لقد عرف فى الأدب العربى باسم مجنون ليلى قيس بن الملوح ، وقصة عشقه لليلى ابنة عمه ذائعة شائعة ، ويكاد الرواة يتفقون على معظم حوادثها ، وهى حوادث تستنبط أساساً من شعره ولا تختلف الروايات إلا فى التفاصيل الدقيقة ، ولكن الهيكل العام واحد فى معظم كتب الأدب الكبرى ، وبالطبع لم يكن جنون قيس تقليدياً وإلا لما استطاع أن يبدع هذه الروائع الشعرية التى بلغت حداً راقيا من العذوبة والرقة والأصالة وتماسك البناء والدقة فى تصوير البيئة الصحراوية التى كانت مسرحاً مفتوحاً متنوعاً لهذا الغرام المشبوب ، ليس شعر رجل مجنون هذا الذى استطاع أن يهز الوجدان العربى طوال هذا الزمن الموغل فى القدم ، ومازال يهزه ، وإنما هو شعر عاشق غلبه

الحب على أمره حتى لقد بدا العقل مهزوماً فى قضية قلما احتكم إليه أحد فى شأنها ، وهى قضية الحب ، ولعل إفراط المجنون فى التمسك بحبه وسط ظروف معادية تعمل بوسائل تاريخية وبالغة القهر والحيلولة دون وصول هذا الهوى إلى نتائجه التقليدية وهى الزواج . هذا الإفراط المشبع باليأس والذى هو مزاج الشعراء الكبار قد أغرى القوم باتهامه بالجنون ، فهو قد آمن بما يبدو مستحيلا وأسلم زمام نفسه لحب يائس ، واغترب وحده فى الصحراء مستوحشاً إلا من الظباء التى يراها تشبه ليلى شبهاً بعيداً . وخلو هذا الموقف من الانسجام المنطقى طبقاً للتقليد الاجتماعى قد أكد الاتهام ، خاصة وأن قيس قد كثر إغماؤه ووضع ليلى فى مكان القداسة من نفسه ، ولا شك أن الرواة قد وجدوا فى هذا الجنون مدخلا لبناء قصة غير مألوفة فى تاريخ الأدب العربى مما يجعلها شديدة الصلة بما للأساطير من سحر وجاذبية ، وكلما تواترت الشواهد على جنون قيس توفرت الأدلة على عقله أيضاً ، فربما كان قيس مجنوناً بالمقاييس الصغيرة ، ولكنه حتماً كان عاقلا بالمقاييس الكبيرة ، هذه المقاييس التى تحقق الكشف عن عالم قيس ، هذا العالم الذى امتزج فيه الشعر بالحب امتزاجاً مطلقاً فاكتمل له أفق صوفى واسع وعميق ، ذلك أن الشعر والحب شبيهان . كلاهما ينبثق من المحدود وهو الذات والتجربة الذاتية إلى اللامحدود وهو التوق إلى الاتحاد بجوهر الأشياء . فالشعر والحب كلاهما محاولة للإمساك بالمستحيل المدهش وجعل ما هو زمنى خارج الزمن وجعل ما هو تاريخى فوق التاريخ بمعنى أنه لا يسقط العناصر التاريخية بل يتجاوزها بعد احتوائها : الشعر والحب يجعلان ما هو غائى ، أى يهدف إلى الغاية — غاية فى حد ذاته فليس الحب فى نظر العاشق الكبير وسيلة لكسب أو جاه وإنما هو فيض الطبيعة العظم ، يملأ شعاب النفس بالفرح والأمن ويدفعها إلى عناق حميم للعالم . فى هذا البناء البالغ البساطة والتعقيد —

بسيط لأنه ذو طبيعة سهلة ومعقدة لأنه لابد من تحطيم عشرات القواعد للوصول إليه – فى هذا البناء الذى وجد قيس نفسه مشغولا بتصميمه والحياة بداخله فى نفس الوقت يحتل العقل مكاناً متواضعاً فى المهمة ، فى حين ينشط الإحساس الكلى بدافع روحى بإنجاز كل شىء . وكما يعمل الشعر على استخدام العالم كرموز للصورة الداخلية للنفس ، كذلك الحب يرى فى الأشياء رموزاً بليغة للمحبوب . ولحظة الحب والشعر تشبه فى جانب كبير منها تجربة الصوفى التى تفضى به إلى الاستغراق الكلى فى فيض من السعادة والشوق تعدل لحظة التحقق على مستوى الوجود . وبرغم أن العاشق المعشوق يكون مقبولا من شخص واحد فإن ثقته بنفسه توحى له بأنه مرغوب من العالم كله ، وإن وجوده لم يعد متحققاً فقط بل ضرورياً أيضاً ، لا من أجل نفسه بل من أجل غيره ، وكذلك الشاعر يكتشف فى لحظة الإبداع معنى وجوده بعيداً عن العابر واليومى .

هذه التجربة – الشعر والحب – التى تتجاوز العقل بمفهومه الاصطلاحى تسوق قيساً إلى القبول بالمخاطرة لأنها تعدل فى نظره الجائزة الكبرى يقول :

فلو خلط السم الزعاف بريقها تمصصت منه نهلة ورويت

فالسم نفسه لا يصده عن ريقها ، ذلك أن السم قد فقد حين دخل عالم الشاعر خصائصه المعروفة ، أو أن الشاعر بعد أن داخله الحب قد فقد مخاوفه المألوفة ، فالحب من شأنه إعادة تركيب العناصر طبقاً لرؤية جديدة ومفهوم جديد . والحب هو الذى جعله يقبل التحدى ، فها هى ذى الشجاعة لا تنقصه .

ولو أحدقوا بى الانس والجن كلهم لكى يمنعونى أن أجيك لجيت

وما الذى يمنعه من شرب السم وتحدى العالم كله ، وهو يرى ليلى فرحه الحقيقى ومجده والملك التليد الذى يسعى له .

بكى فرحا بليلى إذ رآها   محب لا يرى حسناً سواها
لقد ظفرت يداه ونال ملكاً   لئن كانت تراه كما يراها

إن قيساً وهو يصور الحب إنما يتعقب خطوه فى دمه وجوارحه . وكأن الحب قد حل فيه حلول الروح بالجسد وأنه لم يعد يملك خياراً فيما هو فيه .

سرت فى سواد القلب حتى إذا انتهى   بها السير وارتادت حمى القلب حلت
فللعين تهمال إذا القلب ملها   وللقلب وسواس إذا العين ملت
ووالله ما فى القلب شىء من الهوى   لأخرى سواها أكثرت أم أقلت

من هنا كان عجبه ودهشته لهؤلاء الناصحين له بالسلو عنها . كان يعجب لأنه توهم أنهم يتصوّرونه قادراً على خلع هذا الحب من قلبه ولو قدر لما أراد . ولعل قيمة هذه العاطفة الكبيرة أنها تفضى إلى سلم متصاعد من القيم النبيلة وهو شأن كل الأنهار لابد أن تمر بمدن كثيرة وتروى أراضى شاسعة . إنه ليس لحظة انغلاق على لذة عابرة بل لحظة انفتاح تستوعب العالم ، وتحتضنه وتدفئه بجنانها فها هو ذا برغم العذاب الذى يعانيه يحس بالتسامح والعفو يملأ نفسه تجاه ليلى .

عفا الله عن ليلى وإن سفكت دمى   فإنى وإن لم تجزنى غير عاتب

ثم إن الحب قد أوصله إلى الإحساس بالآخرين من أجل ليلى :

يقولون ليلى بالعراق مريضة   فمالك لاتضنى وأنت صديق
شفى الله مرضى بالعراق فإننى   على كل مرضى بالعراق شفيق

ولم يقف حبه للعالم عن الإنسان وحده بل تجاوزه إلى الحيوان أيضاً ، وتروى كتب الأدب أن قيساً رأى ظبياً مرة فتأمله ، وذكر ليلى فجعل الظبى يزداد حسناً فى عينيه ثم إنه عارضه ذئب فهرب منه فتبعه حتى لخفيا عنه ، ثم وجد الذئب قد صرع الظبى وأكل بعضه فرماه بسهم فقتله وبقر بطنه فأخرج منه ماأكل منه ثم

جمعه إلى بقية جسده ودفنه وأحرق الذئب ثم قال :

أبى الله أن تبقى لحىٍّ حُشاشة   فصبراً على ماشاءه الله لى صبراً

رأيت غزالا يرتعى وسط روضة   فقلت أرى ليلى تراءت لنا ظهرا

فياظبى كل رغدا هنيئاً ولا تخف   فإنك لى جار ولاترهب الدهرا

وعندى لكم حصن حصين وصارم   حسام إذا أعملته أحسن الهبرا

فماراعنى إلا وذئب قد انتحى   فأعلق فى أحشائه الناب والظفرا

فبوأت سهمى فى كتوم غمزتها   فخالط سهمى مهجة الذئب والنحرا

فأذهب غيظى قتله وشفى جوى   بقلبى إن الحر قد يدرك الوترا

وبرغم أن جزءاً من القصة محتمل الحدوث إلا أن المبالغة واضحة فى رواية الرواة ، وهناك قصة أخرى تقول إنه رأى صياداً قد أمسك بظبية فأقنعه بإطلاقها من أجل شبهها بليلى وقال :

أياشبه ليلى لاتراعى فإننى   لك اليوم من بين الوحوش صديق

ويا شبه ليلى أقصر الخطو إننى   بقربك إن ساعفتنى لخليق

عتقت فأدى شكر ليلى بنعمة   فأنت لليلى إن شكرت طليق

فعيناك عيناها . وجيدك جيدها   ولكن عظم الساق منك دقيق

ولأنه عاشق فإن أصوات الحمائم تضرم نار لوعته .

ألاياحمامات الحمى عدن عودة   فإنى إلى أصواتكن حنون

فعدن فلما عدن لشقوتى   وكدت بأسرار لهن أبين

وعدن بقرقار الهدير فكأنما   شربن مداما أو بهن جنون

فلم تر عينى مثلهن حمائما   لها مثل نوح النائحات رنين

تذكرنى ليلى على بعد دارها   رواجف قلب بات وهو حزين

ولم يقف به حبه عند حدود التواصل مع الحيوان بل تواصل مع الطبيعة نفسها في رموزها ، تواصل مع الأودية والجبال فى علاقة صوفية تجعل من الأشياء الجامدة رموزا حية لمفهوم كلى لوحدة الكون . وهاهو ذا قيس يخاطب جبل التوباد بالبطحاء فيقول :

وأجهشت للتوباد حين رأيته وهلل للرحمن حين رآنى
وأذريت دمع العين لما رأيته ونادى بأعلى صوته ودعانى
فقلت مضوا واستودعونى بلادهم ومن ذا الذى يبقى مع الحدثان

فأى لقاء حميم بين شاعر عاشق وجبل يراه كل الناس أخرس إلا الشعراء العشاق ، فهم وحدهم يعرفون لغة الجبال والأنهار والأشجار . هذه اللغة الحافلة بالمعانى الغامضة هى لغة الشعر والعشق التى تفك طلاسم الكون والنفس لتقيم هذه العلاقة اللامحدودة بين الإنسان وعالمه وكأن قيساً وهو يواجه الجبل بالبكاء يرى فيه صديقاً عطوفاً ، وها هو ذا الجبل يجاوبه بالتكبير رحمة به وعطفاً عليه ، وهاهى ذى ليلى تحبب إليه الأودية .

ألا لاأرى وادى المياه يثيب ولاالنفس عن وادى المياه تطيب
أحب هبوط الواديين وأننى لمشتهر بالواديين غريب

وهو عاشق لايعرف فى الحب ذاته ولايركز على الإحساس بها شأن المصابين بالنرجسية ، بل إنه يتواضع ويرى فى تواضعه آية صدقه :

أبوس تراب رجلك ياليلى ولولاذاك لاأدعى مصابا

ثم هو لايرى فى الحياة إلا الحب والمحبين :

ومالناس إلاالعاشقون ذوو الهوى ولاخير فيمن لايحب ويعشق

ويبدو أن مسألة جنونه كانت شائعة أطلقت وشهر به بسببها ، ولكنه يعلم جيداً

أن الحب الشامل العظيم الذى يسكنه لايمكن الوصول إليه بالعقل ، إنه الروح الكلى ، إن قدرة العقل لابد أن تبدو عاجزة أمام فردوس الأسرار الإلهية التى لايفتحها إلا الحب .

قالت جننت على رأسى فقلت لها الحب أعظم مما بالمجانين
الحب ليس يفيق الدهر صاحبه وإنما يصرع المجنون فى الحين
لوتعلمين إذا ماغبتِ ماسقمى وكيف تسهر عينى لم تلومينى

ثم يواصل رحلة الحب التى بدأت بالإنسان ثم امتدت إلى الحيوان والطير ثم خاطبت الجبال والأودية والكثبان ، وهاهى ذى العاطفة الجياشة تتسع لتحتضن الوطن كله ، فتصبح حباً للوطن يقول :

أحن إذا رأيت جبال قومى وأبكي إن سمعت لها حنينا
على نجد وساكن أرض نجد تحيات يرحن ويغتدينا

هذا هو قيس وحبه العظيم يبدأ بليلى وينتهى بالعالم كله ، ومن هنا كان إصراره على مايراه الناس باطلا ويراه هو سر الحق وحده . من هنا كان ازدراؤه لنصائح قومه وأترابه لأنه يرى مالايرون ويسمع مالايسمعون ويشعر بمالايشعرون . كانت حقيقته بعيدة وعالية المقام لاتدركها إلاالأرواح التى تتغلغل فى أنسجة الكون كله ، وكانت حقائقهم تافهة قريبة المنال جداً . كانت فى متناول العقل وحده وإذا كان العقل قد يئس لدى قيس من ممارسة دوره فى وقف هذا الاندفاع العظيم فى اتجاه الفردوس فقد أبرز هذا اليأس قوة اختبار قيس للحب الصحيح منهجاً نهائياً للحياة ، ومهما تكن المقاييس فإنها لن تكون صحيحة إلا إذا حكمت لقيس بأنه لم يكن مجنوناً ، وحاشا أن يكون ، بل كان سيد العقلاء إلا إذا كانت هذه مقاييس ناقصة ولاتصلح أساساً للحكم .

محنة أبي فراس الحمدانى

شاءت المقادير وحظوظ الحياة الخائنة أن توقع الظلم مرتين بهذا الشاعر الفارس أبي فراس الحمدانى . مرة حين حرمت بدره من التألق الشعرى فى زمنه – القرن الرابع الهجرى – فقد كانت شمس أبي الطيب المتنبى تتوسط السماء الأدبية لدولة الحمدانيين فى حلب فخسفت أقماراً ونجوماً كان فى طليعتها شاعرنا الفارس . هذا الذى شغلته الحروب وذهبت بأنضر أيام شبابه بين الكر والفر والأسر ، ثم عادت المقادير فظلمته مرة أخرى بعد موته فلم يحظ من اللغويين والبلاغيين والمؤرخين بمايستحقه من اهتمام وتقدير . ويبدو أن نصف القرن الرابع الهجرى الأول قد شغله كله أبو الطيب المتنبي وشغل أبو العلاء المعرى النصف الآخر ، وكلاهما قطب عظيم المكانة رفيع المقام فى تاريخ الأدب ، فانسحبت ذيول الإهمال والنسيان ثقيلة وطويلة على ذكر أبي فراس ، خاصة أن تاريخ الدولة العربية قد تعرض للدمار

والخراب على يد الهجمات البربرية والتى أسفرت عن سقوط هذه الدولة تحت السيطرة الأجنبية مما أثر على نشاطها السياسى والعسكرى والحضارى ودخلت الثقافة مرحلة عرفت بالمقاييس المدرسية بمرحلة عصر الانحطاط .

ونظرة إلى سيرة هذا الشاعر وشعره تطلعنا على ؛ مثال متميز للشعراء النبلاء الذين ترفعوا فى زمن الوضاعة عن الخوض فى المكائد وتيه الوشايات والمؤامرات ، حتى أنه لما رأى وظيفة الشاعر فى مجتمعه تقترب من وظيفة المهرج وتدور حول التكسب وطلب المغانم العابرة نأى بجانبه ونفى عن نفسه صفة الشاعر فنراه يقول :

نطقت بفضلى وامتدحت عشيرتى ... وماأنا مداح ولاأنا شاعر

ويرد هذا البيت فى قصيدة من أطول ماكتب الشاعر أبوفراس ومن أجود شعره ، حتى أن المرء ليعجب منه كيف ينفى عن نفسه صفة الشاعر فى قصيدة تكفى وحدها دليلا بليغاً على شاعريته . ولكن التأمل فى عصره وشخصه يعطينا الفهم الصحيح لهذا المعنى ، وهو أنه ينفى أن يكون شاعراً مثل هؤلاء الذين ابتذلوا مهمة الشعر وسقطوا كالذباب على موائد الرؤساء يتعثرون فى ثياب النفاق الرخيص ، وقد بدأت محنة أبى فراس فى وقت مبكر فى طفولته بمقتل والده وهو فى السنة الثالثة من عمره فقد لقى والده الشاعر سعيد بن حمدان الحمدونى مصرعه على يد غلمان بن أخيه حسن الملقب بناصر الدولة . وكان ناصر الدولة والياً على الموصل من قبل الراضى بالله الخليفة العباسى ، ويبدو أنه كان مراوغا فقد ماطل الخليفة فى دفع مال الضمان ، فاتفق الخليفة مع سعيد والد أبى فراس أن يوليه ولاية حمص بعد التخلص من ناصر الدولة وأمره بالتماس الحيلة ودخول الموصل بحجة التفاوض مع ناصر الدولة ثم خوله بعد ذلك التخلص منه ، ولكن ناصر الدولة كان أشد مكراً ودهاء ، فما إن بلغه خبر مقدم عمه سعيد حتى أظهر الترحيب به وزعم الخروج

للقائه ولكنه بيت النية على الغدر به ، فسلك طريقاً آخر حتى إذا وصل عمه سعيد إلى قصره بالموصل وثب غلمان ناصر الدولة عليه وقتلوه ، وكانت هذه الحادثة التاريخية فاتحة الأحزان الفادحة التى أحاطت بحياة أبى فراس ، كما أنها وضعت بذرة المرارة والشكوك بين أجنحة أسرة الحمدانيين ، فقد كان سيف الدولة أخاً لناصر الدولة ، وبرغم أن شخصية سيف الدولة تنطوى على كثير من النبل والتسامح إلا أن هذه الخلفية الدامية قد مكنت الوشاة بعد ذلك من بث الفرقة بين أبناء العم . وقد نشأ أبو فراس فى كفالة أمه التى أرضعته حنانها وسيف الدولة الذى بسط عليه الحماية والنعمة حتى غدا فارساً تعتز به الدولة الحمدانية . وقد حمل أبوفراس لسيف الدولة أنبل الوفاء وأعظم الحب وأوثق الولاء ، وخاض فى سبيل الدولة المعارك المتعاقبة حتى سقط أسيراً فى أيدى الروم . وفى الأسر بلغت محنة أبى فراس ذروتها القاسية ، فهو عند نفسه البطل الذى حارب بشجاعة من أجل تاج ابن عمه وشرفه ، ومن أجل مجد أمته فحق عليهم الفداء العاجل والتكريم والتعظيم ، ولكن ما أكثر مايخيب الظن حيث يكون تقدير الآخرين مناقضاً لتقدير المرء لنفسه ، لقد قوبلت تضحيته بالإهمال والتقاعس عن الفداء ، ولم يظهر سيف الدولة هذه الهمة العالية لفداء شاعره وفارسه ، ويبدو أن تاريخ العلاقة بين أجنحة الأسرة الواحدة قد عاد للظهور على أيدى الوشاة ليلعب دورا هداما فى تقويض المودة بين سيف الدولة وأبى فراس ، ويبدو أن تغذية الشكوك والمخاوف كانت الهم الأكبر لهؤلاء الذين رأوا فى أسر أبى فراس فرصة لسطوع نجمهم . وقد كان أعداء أبى فراس بكثرة مزاياه . فهو موضع حسد الشعراء لفروسيته من ناحية ولانتسابه لبيت الإمارة من ناحية أخرى ، فهو إذن يتفوق على أقرانه من الشعراء بدرجتين ، وحسده أبناء بيت الإمارة لشاعريته وفروسيته أيضاً ، وهكذا أصبح فى أسره مبعث غبطة

لحساده . وأحس الشاعر بالعذاب وهو يتلفت حوله وأمامه وخلفه عله يجد شعاعاً من وفاء ، فهاهم أولاء الروم يحيطون به وهاهم أولاء أهله يخذلونه .

أفى كل دار لى صديق أوده .. إذا ماتفرقنا حفظت وضيعا

وهنا ظهرت هذه القصائد الحزينة الرائعة التى عرفت فى تاريخ الأدب وتاريخ الشاعر بالروميات . وهى تفيض بوجع شديد وخيبة أمل فادحة ومحاولة شجاعة للتماسك والاحتفاظ بثقته بنفسه قد يراها بعض المؤرخين فخراً ولكن الحقيقة أنها نوع من الدفاع المشروع عن النفس يلجأ إليه المرء حين يجد نفسه فى فخ التجاهل والأخطار تحدق به ، وهاهو ذا أبو فراس لا يرى له أنيساً إلا هذه الحمامة التى اشتهرت بمواساة الشاعر فى أسره ، يقول :

أقول وقد ناحت بقربى حمامة أياجارتا هل تشعرين بحالى ؟
معاذ الهوى ما ذقت طارقه النوى ولا خطرت منك الهموم ببالى
أتحمل محزون الفؤاد قوادم على غصن نائى المسافة عالى
أياجارتا ماأنصف الدهر بيننا تعالى أقاسمك الهموم تعالى
تعالى ترى روحا لدى ضعيفة تردد فى جسم يعذب بالى
أيضحك مأسور وتبكى طليقة ويسكت محزون ويندب سالى ؟
لقد كنت أولى منك بالدمع مقلة ولكن دمعى فى الحوادث غالى !

والقصائد الكثيرة التى كتبها أبوفراس فى أسره برغم أنها تطفح بالحزن والمرارة فهى تخلو من أى مأخذ أخلاقى ، فلم يترك الشاعر لأحزانه أن تقتلع تقاليد الفروسية ولادعائم النبل الراسخة فى نفسه . لقد جاءت هذه القصائد عتاباً حزيناً يرتوى منه موقف أليم وجد الشاعر نفسه فيه وكان يستحق أن يوجد فى نقيضه ، وهاهى ذى أنياب الألم تتوغل فى أعماقه لدى سماعه أن أمه الحبيبة ذهبت من منبج إلى حلب تكلم

سيف الدولة فى المفاداة ، فردها خائبة ، ويرى أبوفراس عيون آسريه تكاد تقتله بنظراتها وكأنه تعيره بإهمال قومه له ، ويفزع إلى الشعر ينفخ فيه وجعه فيستوى قصائد تخلب الألباب .

يا حسرة ما أكاد أحملها آخرها مزعج وأولها
عليلة بالشآم مفردة بات بأيدى العدى معللها
تمسك أحشاءها على حرق تطفئها والهموم تشعلها

ثم يخاطب أمه يحاول حملها على الصبر :

يا أمتا هذه منازلنا نتركها تارة وننزلها
يا أمتا هذه مواردنا نُعلها تارة وننهلها
أسلمنا قومنا إلى نوب أيسرها فى القلوب أقتلها
واستبدلوا بعدنا رجال وغى يود أدنى علاى أمثلها

ولا تميل به المرارة إلى الخروج عن الحب والولاء ، فنراه يخاطب سيف الدولة بلهجة نعجب بصفائها . إنه على يقين من أن تقاعس سيف الدولة إنما يصدر عن أسباب لا صلة لها بما فى أعماقه ، وهاهو ذا يحاول أن يستميله إليه . .

أنت سماء ونحن أنجمها أنت بلاد ونحن أجبلها
أنت سحاب ونحن وابله أنت يمين ونحن أنملها
بأى عذر رددت والهة عليك دون الورى معولها
جاءتك تمتاح رد واحدها ينتظر الناس كيف تقفلها
سمعت منى بمهجة كرمت أنت على يأسها مؤملها
إن كنت لم تبذل الفداء لها فلم أزل فى رضاك أبذلها
تلك الحوادث كيف تهملها تلك المواعيد كيف تغفلها

ثم يستطرد فى عتابه تترقرق دموعه فى أبياته حتى يختم القصيدة بإلزام سيف الدولة بحق الفداء .

لايقبل الله قبل فرضك ذا نافلة عنده تنفلها

ويحاول الشاعر أن ينفذ إلى قلب سيف الدولة ، هذا القلب الذى حجبته الوشايات المغرضة ، فنراه فى قصيدة « أبى الدمع ألاتسرعا » ، يتابع توضيح موقفه وتبصير سيف الدولة بمكائد الوشاة ويفتتح قصيدته بالحديث عن غلبة الحب له وهو فى موقف يعذر لوغلبه فيه الغضب ، ولكن أبا فراس كان فى المحنة صلباً لاتخرجه المحن عن دواعى الواجب أو مايراه لائقاً بعلاقته بسيف الدولة ، ولنا أن نتأمل لنعجب بهذه الأبيات التى يبدأ بها روميته أوبكائيته ، أبى الدمع الا تسرعا .

أبى غرب هذا الدمع إلا تسرعا ومكنون هذا الحب إلا تضوعا

وكنت أرى أنى مع الحزم واحد إذا شئت لى ممضى وإن شئت مرجعا

فلما استمر الحب فى غلوائه رعيت مع المضياعة الحب مارعى

فحزنى حزن الهائمين مبرحا وسرى سر العاشقين مضيعا

وقد يقول قائل ، أليس هذا استهلالا تقليديا شأن كل شعراء العرب الذين يبدءون بالغزل برغم أنه ربما لايكون قريبا من موضوع القصيدة ؟ وأغلب ظنى أن هذا غير صحيح ، ذلك لأن أبافراس من شعراء القرن الرابع الهجرى وكان الزمن قد بعد بهذا التقليد وإن لم يقض عليه نهائيا . ثم إن مشكلة أبى فراس وتجربته القاسية كانت من الإلحاح عليه بحيث لم يكن فى حاجة إلى التسكع على أبواب القصيدة مناورا بكلمات الغزل لكى يشد آذان الناس إليه ، بل كان صوته المأساوى عذبا إلى الحد الذى يغنيه عن التماس المناورات ، ويبقى سبب آخر يجعل الغزل منطقياً ، ذلك أن أبا فراس كان شديد الحب فعلا لسيف الدولة لرعايته له فى طفولته أولا

ولأنه ، أى سيف الدولة كان موضع إعجاب عام من جانب الشعراء والعلماء ولدى عامة الناس لحبه للعلم والعلماء والأدب والأدباء والشعراء ، ولأنه قد ظهر كبطل قومى حمل على عاتقه مسئولية الدفاع عن الدولة العربية فى مواجهة الروم الذين طمعوا فى تمزيق الدولة الإسلامية بعد أن فشا فيها الانحلال وتملك فيها الأمر الأتباع بدلا من الخلفاء . ومالنا نلتمس الأدلة لهذه العاطفة العميقة التى كانت تربط أبا فراس بسيف الدولة وهذه أبيات القصيدة تثيرنا بصدقها فلا تدع أمامنا مجالا للشك فى هذا الحب ولا فى هذا الإخلاص .

تنكر سيف الدين لما عتبته ... وعرض بى تحت الكلام وقرعا
فقولا له من أصدق الود إننى ... جعلتك مما رابنى الدهر مفزعا
ولو أننى أكننته فى جوانحى ... لأورق ما بين الضلوع وفرعا

ويختم القصيدة بالتماس العذر لسيف الدولة ، بل يذكر له أياديه البيضاء فيقول :

فإن يك بطء مرة فلطالما ... تعجل نحوى بالجميل فأسرعا
وإن يجف فى بعض الأمور فإننى ... لأشكره النعمى التى كان أودعا
وإن يستجد الناس بعدى فلا يزل ... بذاك البديل المستجد ممتعاً

إن هذه الاستقامة النادرة فى نفس أبى فراس الحمدانى تدفع إلى الإعجاب به وإكباره ، وتأبى المحنة التى ولدت مع مولده ، إلا أن تشمل هذه الحياة كاملة . فما إن عاد من الأسر بعد ست سنوات قضاها فى القسطنطينية حتى مات سيف الدولة وتولى ابنه أبو المعالى الملك مكانه ، وكان صبياً صغيراً يحتاج لمن يبسط عليه وصايته وقد جاءت هذه الوصاية من قائد جيشه قرعويه ، وكان أبو المعالى ابن أخت أبى فراس ، ورأى قرعويه أن وجود أبى فراس حيًّا يهدد نفوذه الواسع ، فأوغر

صدر أبى المعالى على خاله ودبر قرعويه باسم السلطات مكيدة غادرة انتهت بمصرع الأمير الشاعر أبى فراس الحمدانى عام ٣٥٧ هـ عن سبعة وثلاثين عاماً لم يذق خلالها سوى الحسرة على شبابه الضائع . هذه هى محنة أبى فراس الذى حباه الله بالإمارة والفروسية والشعر ، فحصدها حنظلا من الغدر والأسر بالموت ، فياله من قصاص لا يعرف العدل من زمن لولا أن فيه أمثال أبى فراس لقلنا إنه عصر كان قد فسد فيه كل شىء .

دراسة لنص قديم

ياحسرة ماأكاد أحملها

لأبى فراس الحمدانى

ياحسرة ماأكاد أحملها آخرها مزعج وأولها
عليلة بالشآم مفردة بات بأيدى العدى معللها
تمسك أحشاءها على حرق تطفئها والهموم تشعلها
إذا اطمأنت وأين ؟ أوهدأت عنت لها ذكرة تقلقها
تسأل عنا الركبان جاهدة بأدمع ماتكاد تمهلها
يامن رأى لى بحصن خرشنة أسد شرى فى القيود أرجلها
يامن رأى لى الدروب شامخة دون لقاء الحبيب أطولها
يامن رأى لى القيود موثقة على حبيب الفؤاد أثقلها
ياأيها الراكبان هل لكما فى حمل نجوى يخف محملها
قولا لها إن وعت مقالكما وإن ذكرى لها ليذهلها

يـاأمـتـا هـذه مـنـازلـنـا نتركـهـا تـارة . . ونـنـزلها
يـاأمـتـا هـذه مـواردنـا نـعـلـهـا تـارة ونـنـهـلـهـا
أسلمنا قومنا إلى نوب أيسرها في القلوب أقتلها
واستبدلوا بعدنا رجال وغى يود أدنى علاى أمثلها
ليست تنال القيود من قدمى وفي اتباعى رضاك أحملها
ياسيدا ماتعد مكرمة إلا وفي راحتيه أكملها
لاتـتـيـمـم والماء تدركـه غيرك يرضى الصغرى ويقبلها
إن بنى العم لست تخلفهم إن عادت الأسد عاد أشبلها
انت سماء ونحن أنجمها أنت بلاد ونحن أجبلها
أنت سحاب ونحن وابله أنت يمين ونحن أنملها
بأى عذر رددت والهة عليك دون الورى معولها
جاءتك تمتاح رد واحدها ينتظر الناس كيف تقفلها
سمحت منى بمهجة كرمت أنت على يأسها مؤملها
إن كنت لم تبذل الفداء لها فلم أزل في رضاك أبذلها
تلك المودات كيف تهملها تلك المواعيد كيف تغفلها
تلك العقود التي عقدت لنا كيف وقد أحكمت تحللها
أرحامنا منك لم تقطعها ولم تزل دائبا توصلها
أين المعالى التي عرفت بها تقولها دائما وتـفـعـلـهـا
ياواسع الدار كيف توسعها ونحن في صخرة نزلزلها
ياناعم الثوب كيف تبدله ثيابنا الصوف مانبدلها
ياراكب الخيل لوبصرت بنا نحمل أقيادنا ونـنـقـلـهـا

رأيت فى الضر أوجهاً كرمت ... فارق فيك الجمال أجملها
قد أثر الدهر فى محاسنها ... تعرفها تارة وتجهلها
فلاتكلنا فيها إلى أحد ... معلها محسنا يعللها
لايفتح الناس باب مكرمة ... صاحبها المستغاث يقفلها
أينبرى دونك الكرام لها ... وأنت قمقامها وأحملها
وأنت إن عن حادث جلل ... قلبها المرتجى وحولها
منك تردى بالفضل أفضلها ... منك أفاد النزال أنولها
فإن سألنا سواك عارفة ... فبعد قطع الرجاء نسألها
إذا رأينا أولى الكرام بها ... يضيعها جاهداً ويهملها
لم يبق فى الناس أمة عرفت ... إلاوفضل الأمير يشملها
نحن أحق الورى برأفته ... فأين عنا ؟ وأين معدلها
يامنفق المال لايريد به ... إلاالمعالى التى يؤثلها
أصبحت تشرى مكارما فضلا ... فداؤنا قد علمت أفضلها
لايقبل الله قبل فرضك ذا ... نافلة عنده تنفلها

* * *

القصيدة التى كنا معها واحدة من الروميات ، وهو الاسم الذى أطلق على القصائد التى كتبها الشاعر الفارسى الأمير أبوفراس الحمدانى إبان فترة أسره بالقسطنطينية ، وهى فترة عصيبة فى حياة الشاعر دامت أربع سنوات ، أبدع خلالها أجمل وأعمق شعره ، وقد ولد أبو فراس الحارث بن سعيد بن حمدان عام ٣٢٠ هـ بالموصل فى العراق ترجع أصوله من ناحية العمومية إلى قبيلة تغلب ، ومن جهة الخئولة إلى قبيلة تميم ، تعد حياته القصيرة – فقد مات فى السابعة والثلاثين من

العمر – سلسلة من الفواجع الدامية بدأت بمقتل والده سعيد بن حمدان على يد ابن أخيه ناصر الدولة ، وكان ناصر الدولة هذا واليا للخليفة العباسى الراضى بالله على الموصل وكان يماطل الخليفة فى دفع مال الضمان تمادفع الخليفة إلى تحريض عمه سعيد بن الحارث للتخلص منه وأغراه بتنصيبه مكانه ، ولكن ناصر الدولة كان واسع الحيلة يتقن المكائد والمناورات ، فاستقبل عمه بالحراب والسيوف وقتله غلمانه ، وهكذا عرف شاعرنا أبو فراس اليتم بعد مقتل أبيه سعيد بن حمدان ، وكان الشاعر فى الثالثة عشرة من عمره ، وتشاء المصائر الأليمة أن تلقى بهذا اليتيم الذى كفلته أمه إلى أن يستظل بظل سيف الدولة وهو أخو ناصر الدولة ، ولاشك أن هذا الوضع قد ترك آثاره العميقة فى صفحة روحه الصافية فانعكست حزنا وشكًّا وريبة .

ولكن سيف الدولة كان ملكا عظيما يشعر بمسئوليته تجاه الدولة الإسلامية كلها ، فمن الطبيعى أن يحمل مسئولية أسرته بأطرافها القريبة والبعيدة ، فعمل على تعليم وتهذيب وتثقيف وتدريب أبى فراس ، فجاء فارساً تفخر به الفرسان وشاعراً يلتف حوله المعجبون ، برغم أن حظه قد وضع نجمه تحت شمس أبى الطيب المتنبى الخارقة ، ولكن مركزه كأمير فى الدولة مكنه من حفر اسمه كشاعر من شعراء القرن الرابع الهجرى وكانت صفاته وأخلاقه العالية ترشحه للمنصب الخطير ، فولاه سيف الدولة إمارة منبج ، ولكن الدولة كانت فى عراك مستمر وحروب لاتهدأ مع الدولة البيزانطية على حدود دولة الحمدانيين الشمالية ، وفى واحدة من هذه المعارك وقع أبوفراس فى الأسر وحمل أولا الى خرشنة ثم الى القسطنطينية ومكث الشاعر الأمير أربع سنوات مريرة ذاق فيها قسوة العدو الذى أسره والصديق الذى تقاعس عن نصرته وتراخى فى فدائه .

كان الوشاة والحاقدون لأمثال أبي فراس بالمرصاد ، فقد كاد له الشعراء لارتفاع نجمه الشعرى ، ويكفى أن نمد سمعنا وبصرنا الى مجلس من مجالس سيف الدولة الذى كان غاصا بالشعراء والعلماء والخطباء وعلى رأسهم ابو الطيب المتنبى لنمتلىء بالروع من هذا الحشد المتنافس والذى يلجأ للكيد بعضه لبعض حتى يصل الأمر بابن خالويه أن يضرب أباالطيب المتنبى بمفتاح فيشج له رأسه ، ولقد كان أبوفراس شاعرا مرموقاً ، ورأى فيه الشعراء أميراً منافساً ، ولاشك أن مكانته فى الأسرة الحمدانية قد مكنت له من الفوز بدور واضح فى دولة الشعر المزدهرة فى ذلك العصر ، ولكن الشعراء لم يكونوا بقادرين على أن يغفروا له هذه المكانة ، ولاشك أنهم حاولوا أن يثيروا الغبار حول شعره ، وكان الفرسان يحسدونه على شجاعته أيضاً ، وكان أبوفراس واحدا من أشجع فرسان الدولة الحمدانية – وماكان لأمير قبله يتمتع بكل هذه المواهب إلا أن يكون مصدر ريبة من الحكام والطامعين فى الحكم ، فسعى الوشاة بهواجسهم الى سيف الدولة الذى كانت أشباح الماضى لاتزال تعكس صورها الدامية على تراث أسرة الحمدانيين ، وبرغم أن سيف الدولة كان زوجاً لأخت أبي فراس إلا أن موقفه قد اتسم بالتخاذل ، أوعلى الأقل فقدان الحماس لفداء أبي فراس الذى وقع فى الأسر دفاعا عن دولته . وهنا اندلعت النار فى قلب الشاعر الأسير يشكو بثه وهمه حتى للحمائم ولكن لم يفقد توازنه كانسان أبدا فى هذا الأسر ، لم يفرط فى كرامته ولاوطنه ، بل لم يحد الشاعر عن حبه لابن عمه سيف الدولة ، والروميات الدامعة التى قالها الشاعر فى الغربة تطلعنا على هذا الحب المتمكن من نفس الشاعر لسيف الدولة ، وجاءت قصائد أبي فراس آية فى الجمال والجلال بسبب هذا الألم الذى صهره بناره وكواه بحسرته برغم أن كارل بروكلمان يزعم أن هذا الأسر لم يؤثر فى شعر أبي فراس ، يقول بروكلمان : ولم يكن

لحبس أبى فراس عند الروم تأثير فى شعره بطبيعة الحال ، أما قصيدته الجدلية التى يرد بها على الدمستق حين طعن فى العرب وأنكر عليهم خصائص الحرب ومناقبها فإنه لم يزد فيها على أن حشد سلسلة من أسماء الأماكن الرومية التى تركها الثعالبى حين ذكر القصيدة – ولاشك أن بروكلمان يظلم هذه الروميات ظلما شديدا بهذا الزعم . والا لما صار لها هذا التأثير البالغ على الوجدان العربى طوال هذا الزمن الممتد من عصر أبى فراس حتى عصرنا الحديث .

وعاد أبوفراس من الأسر وأصبح والياً على حمص بدلا من منبج ، ولكن راعيه الكبير سيف الدولة لم يلبث أن مات بعد عام واحد من فداء أبى فراس ، وهنا تبرز المكائد من مكامنها وقد نضجت من قبل فوق نار طويلة من الدس والوشاية – يتولى أبو المعالى بن سيف الدولة الحكم ، ولكنه كان صبيًّا صغيرًا لاينهض بأمور الحكم مماهيأ الفرصة لقرعويه قائد جيشه ان يكون وصيا عليه ، ولايلبث قرعويه أن يوغر صدر أبى المعالى ضد خاله أبى فراس موحياً إليه أن أبافراس يطمع فى الحكم ، وينجح قرعويه فى الايقاع بأبى فراس فى معركة قرب حمص كانت فيها نهاية الشاعر الفارس الأمير الذى حمل سيفه وقلمه دفاعا عن الدولة التى كانت من أشد الدول اهتماماً بالشعراء .

أما القصيدة التى نحن بصددها فقد قيل فى مناسبة قول أبى فراس لها إنه قد بلغه أن أمه ذهبت من منبج الى حلب عاصمة دولة الحمدانيين تكلم سيف الدولة فى المفاداة ، فردها خائبة ، فبعث اليه أبو فراس هذه القصيدة المفعمة بالحسرة والألم ، والقراءة المتمهلة للقصيدة تدلنا على أنها توشك أن تنقسم إلى ثلاثة أقسام . الجزء الأول يعلن حزنه وحسرته على حال أمه ، ويصف هذه الحال ويحاول أن يتقمص شخصيتها ، ثم الجزء الثانى ويحاول فيه التخفيف عن هذه الأم الملتاعة بسبب

غياب ابنها ، أما الجزء الثالث وهو الجزء الهام فهو عتاب حزين لسيف الدولة.

وأول مايلفتنا فى هذه القصيدة الحارة الأخاذة بسحر بساطتها أن الشاعر قد اختار بحر المنسرح إطاراً موسيقيا وعروضيا لها مستفعلن – مفعولات – مستفعلن ، ولكنه استخدم هذا البحر بتغيير التفعيلة الوسطى مفعولات – فجاءت الأبيات مستفعلن فاعلات – متفعلن وقد ساعد هذا البحر على أن يخرج الشاعر أحزانه من صدره نفثات منتظمة تكاد أن تكون قصيرة. مركزة لأنها ناضجة ، واختار قافية ممدودة مفتوحة على مساحة زمنية غير محدودة ، حتى يعطى نفسه فرصة الراحة من عناء ألمه ، إن الألم هو الذى يصوغ هذه القصيدة ببساطة وكأنها هدهدة الأم لطفلها أوكأن الشاعر يرفه عن نفسه بهذه الموسيقى العذبة المتموجة المتجهة إلى الأفق الواسع الرحيب – يبدأ ببداية تقليدية ذاتية توحى برغبته الشديدة فى التخفف من ألمه أوكأنه يعلن إعلانا واضحاً عن أزمته التى تطحنه بين ضروسها.

يـاحسرة ماأكـاد احـملها آخـرهـا مـزعـج وأولها

وبرغم أن الفن بقواعده يرشدنا إلى أن نخوض فى تقديم التجربة لتعطى بعناصرها المتفاعلة الانطباع الأعمق بنتائجها ودلالاتها وإيحاءاتها ، إلا أننا لانرفض ولانقدر أن نرفض يد الشاعر التى تحمل قلبه يغلى بالحسرة فى مقدمة قصيدة تغص حتى الحافة بالأوجاع ، لانستطيع الاعتراض لأن الشاعر يصوغ شكواه ببساطة آسرة وجاذبية خاصة ، ولأنه فى نفس الوقت لايسترسل فى هذه الشكوى ، بل يدخل الى الصورة المبتلة بالدموع مباشرة ، صورة أمه العليلة الوحيدة وقد صار طبيبها أسيرا فى أيدى الأعداء ، وكما أوحى لنا بعزمه فى أول القصيدة وهو يشير إلى شدة الحسرة فهو لم يعجز عن حملها . بل أشار الى هذا الثقل المحتمل لأنه فارس مقاوم – فكذلك أمه تقاوم نار الفقد فى أحشائها ، فهى تحاول أن تطفىء هذه

النار ، ولكن الهموم تصر على إشعالها فهى لاتعرف الطمأنينة ولاالهدوء ويستفهم الشاعر هذا الاستفهام التعجبى الإنكارى – إذا اطمأنت واين ؟ عن الطمانينة التى يمكن أن تنعم بها أم وقع وحيدها فى الأسر فهاهى الذكرى تقلقها – وماأبلغ هذا اللفظ الشديد الإيحاء والدلالة على مايفعله ومايدل عليه : فهذه القلقلة بالغة الدلالة على عدم الاطمئنان وعدم الراحة والهدوء ، فحتى الحروف تبدو قلقة متصادمة تحدث فى الحلق نوعاً من الضجيج النفسى ثم يتقمص الشاعر صوت أمه بعد أن وصف حالها ، وهاهو ذا صوتها يطلع من صوته أشبه بالنداء العالى الصوت :

يامن رأى بحصن خرشنة اسد شرى فى القيود ارجلها
يامن رأى لى الدروب شامخة دون لقاء الحبيب أطولها
يامن رأى لى القيود موثقة على حبيب الفؤاد أثقلها

وكأن الشاعر الذى اخترع هذا الصوت قد عاد ليوهمنا بأنه صوتها حقيقة لامجازاً. ليس صوتاً فنياً داخل القصيدة ، ولكنه صوت دامع مجلجل فوق الأودية. يحاول الشاعر أن يرد على هذا الصوت متجاوباً مع إيقاعه الملهوف المستغيث ، فيوجه حديثه إلى راكبين وهميين شأن كل الشعراء الغرباء الذى كانوا يرسلون إلى قبائلهم وأحبابهم وذويهم برسائل شفهية مع الركبان ، هاهو ذا يخترع راكبين أيضا يوجه إليهما رجاءه بأن يحملا نجواه إلى أمه .

يحاول الشاعر فى هذه المناجاة أن يخفف عنها وقع ما هى فيه من حزن وهم وشقاء ، ولكننا نلاحظ أن الشاعر الذى كان ينبغى أن يفيض فى الحديث إلى أمه ليعزيها وذلك بتصوير ما هو فيه كما لو كان شيئاً طبيعياً وعادياً :

يا أمتا هذه منازلنا نتركها تارة وننزلها

يا أمتا هذه مواردنا نعلها تارة وننهلها

هذا الشاعر الذى يحاول تصوير مأساته كما لو كانت شيئا عارضاً مألوفاً مثل ورود الماء والصدود عنه يصمت فجأة عن هذه المحاولة التى يعرف أنها يائسة ، فهو يعرف أن أمه لن تشفيها الكلمات ومحاولة العزاء الذى يعرف أن المغالطة الشعرية تلعب دورا أساسيًّا فيها ، أما الذى يشفى أمه حقيقة فهو خروجه من الأسر ، من هنا يبدأ الشاعر وتبدأ القصيدة تسيل فى واد آخر . فبرغم أن هذا الجزء يرد على لسانه ضمن مناجاته لأمه ، إلا أنه فى الواقع موجه فى رسالة عتاب تتضمن احتجاجاً مبطناً بالجزع إلى أميره سيف الدولة .

ومرة أخرى يثبت أبو فراس الحمدانى أن الجزع والحزن لم يغلباه على أمره ، فما إن يبدأ عتابه لسيف الدولة حتى يشعر أن المرارة يمكن أن تقوده إلى القسوة فيميل إلى الملاينة والتلطف فى العتاب ، وليس هذا نفاقاً من أبى فراس ولا مذلة يطلب من ورائها منة من أحد ، ولكن أغلب الظن أن تقدير سيف الدولة كان موضع إجماع فى هذه البقعة من الأرض العربية ، وكان تاريخه الحافل بالدفاع عن الأمة الإسلامية ينهض مدافعاً عنه هو أولا ، بل إن فضل سيف الدولة على أبى فراس كان غامراً منذ تولى تنشئته حتى افتداه ، من هنا لم يكن أبو فراس بعيداً عن الحصافة وهو يكبح مرارته الخاصة حتى لا تقوده إلى القسوة فى العتاب فما إن يبدأ بشىء من المجاهرة بالغلظة والفخر بالنفس .

أسلمنا قومنا إلى نوب أيسرها فى القلوب أقتلها
واستبدلوا بعدنا رجال وغى يود أدنى علاى أمثلها
ليست تنال القيود من قدمى وفى اتباعى رضاك أحملها

حتى يميل إلى مدح سيف الدولة مذكراً إياه بأبناء العم الذين لا يمكن تعويضهم .

يا سيداً ما تعد مكرمة إلا وفى راحتيك أكملها
لا تتيمم والماء تدركه غيرك يرضى الصغرى ويقبلها
إن بنى العم لست تخلفهم إن عادت الأسد عاد أشبلها

ثم يدخل بنا إلى أفق يتسامى إلى آماد عالية من الحب والتقدير مستخدماً هذه المهارة الشعرية الفاتنة فى الوصول إلى عصب الرضا من سيف الدولة ليحركه فى اتجاه المفاداة العزيزة التى طال شوقه إليها . ونأتى إلى صورة شعرية باهرة جسد فيها أبو فراس حبه العميق لسيف الدولة .

أنت سماء ونحن أنجمها أنت بلاد ونحن أجبلها
أنت سحاب ونحن وابله أنت يمين ونحن أنملها

وبرغم أن نغمة المديح واضحة فى هذه الأبيات ، إلا أن الشاعر يقتسم المجد مع أميره ، فهو يشير إلى أن الأمير وأبناء عمه إنما هم كل لا ينفصل ولا يتجزأ ، وبعد ذلك يجترئ الشاعر فيعود من جديد إلى أسلوب العتاب وكأنه تذكر أمه العزيزة التى تطوى جوانحها على اللهب ، وها هو يحاول إحراجه من خلال هذا الاستفهام المتكرر :

بأى عذر رددت والهة عليك دون الورى معولها
جاءتك تمتاح رد واحدها ينتظر الناس كيف تقفلها
سمحت منى بمهجة كرمت أنت على يأسها مأملها
إن كنت لم تبذل الفداء لها فلم أزل فى رضاك أبذلها

ثم يلح بعد ذلك فى الإشارة للمودة والقربى مستخدماً أبسط الصيغ الشعرية ،

تلك الجمل القصيرة البالغة النفاذ إلى القلب إنه يعرف جيداً حرص سيف الدولة على المودة وإخلاصه فى الوفاء بالعهد وإبرامه للعقود التى لا يحلها إذا أحكمها ، وهنا تنهمر القصيدة فى نوع من العتاب أشبه بالبكاء ، ولكن هذا الانهيار الذى يوحى بالصراحة وبالكلمة الشجاعة والتقدير فى نفس الوقت يؤكد عمق الإحساس بالأخوة بين الرجلين ، إنه يخاطبه فى ثقة شديدة وهو يراوح فى خطابه بين المرارة التى تميل إلى نوع من القسوة وبين التلطف الذى يقود إلى المديح ، وهذه المراوحة أشبه بالهدهدة التى تريح الحواس فتغمر القلب بالإقناع والراحة ، ولا شك أن العلاقة الحميمة بين سيف الدولة وأبى فراس هى التى جعلت الشاعر يوجه للأمير العتاب قائلا :

أين المعالى التى عرفت بها تقولها دائماً وتفعلها
يا واسع الدار كيف توسعها ونحن فى صخرة نزلزلها
يا ناعم الثوب كيف تبدله ثيابنا الصوف ما نبدلها

ولكن الشاعر لا يلبث أن يميل إلى التلطف ، وبرغم أن القصيدة تحمل شيئاً من التكرار فى صورة اللفظ والمعنى إلا أن الصدق العميق الذى يغلف القصيدة كلها يجعل لهذا التكرار مذاقاً مختلفاً ، فهو بدلا من أن يصبح تطفلا على القصيدة يزيد من العمق فى المعنى العام الذى يريد أن تصل إليه ويشكل إضافة للبعد النفسى الذى يحاول الشاعر أن يرسمه بإتقان . وكأن الشاعر وهو يتدفق بشكواه قد أنسى أمه فى حضرة أميره . ويواصل أسلوب الاستفهام الإنكارى والتعجبى حتى يصل فى النهاية إلى قرار لأسئلته ، قرار مكين كان ينبغى أن يترك القصيدة تصل إليه دون أن يعلن عنه إعلانا :

يا منفق المال لا يريد به إلا المعالى التى يؤثلها

أصبحت تشرى مكارما فضلا   فداؤنا قد علمت أفضلها

لا يقبل الله قبل فرضك ذا   نـافـلـة عـنـده تـنـفـلـهـا

وبرغم أن الشاعر قد خلص من المراوحة إلى المواجهة ومن طرح الأسئلة إلى الإفصاح المباشر، إلا أن هذا الإفصاح لم يفسد القصيدة وإن كان طرحه عنها قد يفيدها .

إن هذه الرومية الساحرة هى واحدة من بنات الألم العظيم الذى اعتصر أبا فراس وطحنه بين رحاه . وحسب الشاعر أنه أبدع مثل هذه الخريدة التى تظل درة فى قلادة الشعر العربى ، ولا شك أن الصدق قد أمد القصيدة بالتأثير البليغ ، وتظل الشاعرية الأصيلة لأبى فراس الحمدانى متلألئة فى أبيات القصيدة كلها لتعطى صورة لقلب هذا الفارس الشاعر الأمير الذى واجه بعزم مأساوية مصيره وتقلب بين مرارة الأيام وقسوة حظوظه حتى مات فى مكانه كفارس بعد أن أعطى الأدب العربى شهادة ناصعة ناطقة بروعة وبهاء وصفاء شاعريته .

دراسة لنص قديم

ألا ليت أيام الصفاء جديد °

من شعر جميل بن عبد الله بن معمر

ألا ليت أيام الصفاء جديد ودهرا تولى يابثين يعود
فنغنى كما كنا نكون وأنتم صديق . وإذ ما تبذلين زهيد
وما أنسى م الأشياء لا أنسى قولها وقد قرّبت نضوى : أمصر تريد ؟
ولا قولها . لولا العيون التى ترى أتيتك فاعذرنى فدتك جدود
خليلى ما أخفى من الوجد ظاهر فدمعى بما أخفى الغداة شهيد
ألا قد أرى والله أن رب عبرة إذا الدار شطت بيننا سترود
إذا قلت ما بى يا بثينة قاتلى من الوجد قالت ثابت ويزيد
وإن قلت ردى بعض عقلى أعش به مع الناس قالت ذاك منك بعيد
فما ذكر الخلان إلا ذكرتها ولا البخل إلا قلت سوف تجود
إذا فكرت قالت قد أدركت وده وما ضرنى بخل ففيم أجود

فلا أنا مردود بما جئت طالباً ... ولا حبها فيما يبيد يبيد
جزتك الجوازى يا بثين ملامة ... إذا ما خليل بان وهو حميد
وقلت لها بينى وبينك فاعلمى ... من الله ميثاق لنا وعهود
وقد كان حبيكم طريفاً وتالداً ... وما الحب إلا طارف وتليد
وإن عروض الوصل بينى وبينها ... وإن سهلته بالمنى لصعود
فأفنيت عيشى بانتظار نوالها ... وأبلت بذاك الدهر وهو جديد
فليت وشاة الناس بينى وبينها ... يدوف لهم سماً طماطم سود
وليت لهم فى كل ممسى وشارق ... تضاعف أكيال لهم وقيود
ويحسب نسوان من الجهل أننى ... إذا جئت إياهن كنت أريد
فأقسم طرف العين أن يعرف الهوى ... وفى النفس بون بينهن بعيد
فأعرضن إنى عن هواكن معرض ... تماحل غيطان بكن وبيد
لكل لقاء تلتقيه بشاشة ... وكل قتيل عندهن شهيد
علقت الهوى منها وليدا فلم يزل ... إلى اليوم ينمى حبها ويزيد
فلو تكشف الأحشاء صودف تحتها ... لبثنة حب طارف وتليد
يذكرنيها كل ريح مريضة ... لها بالتلاع القاويات وثيد
ألا ليت شعرى هل أبيتن ليلة ... بوادى القرى إنى إذن لسعيد
وهل ألقين سعدى من الدهر مرة ... وما رث من حبل الصفاء جديد
وقد تلتقى الأهواء من بعد يأسةٍ ... وقد تطلب الحاجات وهى بعيد
وهل أزجرن حرفاً علاة شملة ... بخرق تباريها سواهم قود
على ظهر مرهوب كأن نشوزه ... إذا جار هلاك الطريق وفود
سبتنى بعينى جوذر وسط ربرب ... وصدر كفاثور الرخام وجيد

تزيف كما زافت إلى سلفاتها   مباهية طى الوشاح قيود
إذا جئتها يوماً من الدهر زائراً   تعرض منقوص اليدين صدود
يصد ويغضى عن هواى ويجتنى   علىَّ ذنوباً أنه لعنود
فأصرمها عمداً كأنى مجانب   ويغفل عنا تارة فنعود
فمن يعط فى الدنيا قريناً كمثلها   فذلك فى عيش الحياة رشيد
يموت الهوى منى إذا ما لقيتها   ويحيا إذا فارقتها فيعود
يقولون جاهد يا جميل بغزوة   وأى جهاد غيرهن أريد
ومن كان فى حبى بثينة يمترى   فبرقاء ذى ضال على شهيد
لئن كان فى حب الحبيب حبيبه   حدود . لقد حلت على حدود
وأحسن أيامى وأبهج عيشتى   إذا هيج بى يوماً وهن قعود
ألم تعلمى يا أم ذى الودع أننى   أضاحك ذكراكم وأنت صلود
فقلت لها يا بثن . . أوصيت كافياً   وكل امرئ لم يرعه الله معمود

القصيدة التى كنا معها هى إحدى عيون الشعر العربى فى كل عصوره ، أما شاعر هذه القصيدة فهو جميل بن عبد الله بن معمر العذرى من تلك القبيلة الشهيرة فى تاريخ الأدب برقة الإحساس وحرارة العاطفة والعفة فى الحب ، حتى لقد نسب الحب العفيف أو الحب الرومانسى إلى هذه القبيلة . وما كان لهذه القبيلة أن يذاع لها اسم أو تسير الركبان بشهرتها لولا شعر جميل بن معمر ، فهو الذى خلق لها بشعره تاريخا ، لقد عد رائدا من رواد الشعر الغزلى فى بداية العصر الأموى ، وإذا كان النقاد يرون فى عمر بن أبى ربيعة شاعر الحضر الذى أشاع تقاليد جديدة فى الشعر بأسلوبه المتميز الجذاب ، فإن نفس هؤلاء النقاد لا يستطيعون وهم بصدد الحديث عن بداية عصر بنى أمية أن ينكروا أن المدرسة التى تزعمها جميل بن معمر

ويشركون معه كثير عزة قد اقتسمت مع مدرسة عمر بن أبي ربيعة حظها من المجد والتأثير والإبداع ، وبرغم أن مدرسة ابن أبي ربيعة كانت أكثر حداثة فى أسلوبها ورؤيتها وتعبيرها عن الطبقة الصاعدة من صفوة المجتمع الإسلامى فى ذلك الحين ، إلا أن إضافة جميل بن معمر الحقيقية والتى جعلت دوره أساسياً فى هذه الحقبة هى أنه أولاً وقف على نقيض مدرسة الغزل الحسى ، فكان هذا التضاد ظاهرة تؤكد ذاتها من خلال المقارنة المستمرة ، ثانياً لأنه كان خطوة متميزة بين الشعر الجاهلى الذى امتزج فيه الحس بالمعنى والعُذرى الرومانسى بالواقعى ، فكانت هذه سمة جديدة أيضاً رفعت من قيمة هذا الشعر أو على الأقل جعلت له منهجاً متميزاً ، فإذا أضفنا إلى ذلك أن هذه الحقبة كانت لا تزال قريبة العهد بالقيم الإسلامية فى نقائها الأول كان للشعر العفيف حظه من القبول لدى مجتمع لم يبتعد عن الطهر وطلب المثل العليا . ولعل من أكثر العوامل تأثيراً فى ذيوع شهرة جميل هى البساطة الأخاذة التى أنشد بها شعره ، فقد كان هذا الشعر سهلاً واضحاً قريباً من القلب ومهد لهذا الشعر أن يحاط بالجاذبية والسحر الإطار القصصى الذى قدم من خلاله ، فقد قدم هذا الشعر من خلال قصة حب واحدة ، ولكنها ذات أبعاد شتى . قصة حفلت بالمغامرة والشجاعة والوفاء والمناورة والتهديد والرحيل والغربة والحزن والخصام والصلح ، هى قصة حب جميل لبثينة .

يقول صاحب الأغانى : «وجميل شاعر فصيح مقدم جامع للشعر والرواية ، كان راوية هدبة بن الخشرم وكان هدبة شاعراً راوية للحطيئة وكان الحطيئة شاعراً راوية لزهير وابنه ، وقال أبو محلم : آخر من اجتمع له الشعر والرواية كثير ، وكان راوية جميل وجميل راوية هدبة وهدبة راوية الحطيئة والحطيئة راوية زهير ، والقدماء يقدمون « جميل » على كثير ، وقال بعضهم ما استنشدت كثيراً قط إلا بدأ

بجميل وأنشدنى له ثم أنشدنى بعده لنفسه وكان يفضله ويتخذه إماماً . وإذا كان لكل شاعر تجربته الكبيرة فإن قارئ الكتب التى تحدثت عن جميل وقارئ شعره أيضاً يرى أن قصة حبه لبثينة كانت هى شغله الشاغل وهمه فى هذه الدنيا ، فلا نكاد نعرف له عملاً ولا مقاماً ولا رحيلاً إلا من أجل العشق الذى ملك عليه أمره ، أليس هو القائل :

يقولون جاهد يا جميل بغزوة ... وأى جهاد غيرهن أريد

فهو لا يرى لنفسه جهاداً فى هذه الدنيا إلا جهاده فى سبيل حبه ، ولقد خلف جهاده هذا تراثاً أصبح فى تاريخ الأدب العربى ملهماً ومثالاً . وما كان جميل بن معمر عاشقاً ضعيفاً غلبه ضعفه فأفرغ حرارة شوقه إلى محبوبته فى تهويمات ومشاعر وأحلام ، ولكنه شاعر فصيح جزل العبارة ، ورجل بالغ القوة والشجاعة تلعب المخاطرة دوراً هامًّا جدًّا فى حياته العاطفية ، كان جسوراً لا يهاب أهل محبوبته ولا حتى زوجها بعد أن تزوجت – وكان حب بثينة ثابتاً فى قلبه تغلغل إلى أطرافه وعروقه وشغاف قلبه ، شمل حياته من الصبا وحتى الموت فهو حب كبير حقًّا . كان أول ما علق بثينة أنه أقبل يوماً بإبله حتى أوردها وادياً يقال له بغيض ، فاضطجع وأرسل إبله مصعدة وأهل بثينة بذنب الوادى فأقبلت بثينة ، وجارة لها واردتين الماء فمرتا على فصال له بروك فعرمتهن « أى فزعتهن » وهى إذ ذاك جويرية صغيرة فسبها جميل فافترت عليه فملح إليه سبابها فقال :

وأول ما قاد المودة بيننا ... بوادِ بغيض يا بثين سباب

وقلنا لها قولاً فجاءت بمثله ... لكل كلام يا بثين جواب

كانت هذه البداية مقدمة ضرورية لحب ظل يتأجج فى قلب جميل وبثينة حتى أشعل القصائد التى ذاعت ورواها الرواة وكانت القصص الصغيرة التى تكتنف هذا

الحب الصحراوى المراوغ تمتلئ بالمبالغات والوشايات ، وعملاً بالتقاليد العربية . فإن شعر جميل فى بثينة والقصص التى تنوقلت عن لقائهما قد منعت أهل بثينة من الموافقة على زواجها . نفس ما حدث لمجنون ليلى . وإذا كان هذا الحرمان مصدر حسرة وأسف لقراء قصص الحب فإن هذا الحرمان نفسه هو الذى صنع لنا هذه الباقة النضيرة من ثمار الحديقة الشعرية التى تفتحت فى قلب جميل بن معمر ونعمت بها قبيلة عذرة واستمتع بها كل عشاق الشعر الجميل . وتمتلئ قصة جميل ابن معمر بالطرائف والمغامرات والمناورات والوساطات التى تقوم بها الجوارى بين العشاق ، ولكن قصة جميل قد تعرضت لمثل ما تعرضت له كل قصص الحب من المبالغات بل اختراع الوقائع التى لم تحدث قط ولكن الملاحظة الأساسية على هذه القصة هى التناقض الجوهرى الذى يحاصر كل من يقرأ أحداثها .

فقد اشتهر جميل بالعفة وبرهن شعره على ذلك أفضل برهان وصار علماً على ما يسمى بالحب العذرى وهو ما يقابل فى زماننا مصطلح الحب الأفلاطونى وفى حياته ما ينبئ عن هذه العفة ، وهذا الترفع عن إشباع الحواس ، ولكن فى وقائع حياته أيضاً ما يقطع بأن هذه العفة لم تكن مطلقة ، وحسب الباحث أن يرى فى إصراره على مواصلة حبه لبثينة بعد زواجها ومجاهرته بهذا الحب ومحاولاته المستمرة التقرب إليها والحصول على مآربه منها ، وقد قام الشفعاء والوسطاء من الأقارب والجوارى بتحقيق رغبة العاشقين ، ونسوق هذه الحادثة كما رواها صاحب الأغانى برهاناً على عفة جميل .

سعت أمةٌ لبثينة بها إلى أبيها وأخيها وقالت لهما : إن جميلاً عندها الليلة فأتياها مشتملين على سيفين فرأياه جالساً يحدثها ويشكو إليها بثه ، ثم قال لها يا بثينة أرأيت ودى إياك وشغفى بك ألا تجزينيه ؟ قالت بماذا ، قال بما يكون بين المتحابين ،

فقالت له : يا جميل أهذا تبغي والله لقد كنت عندي بعيداً عنه ولئن عاودت تعريضاً بريبة لا رأيت وجهي أبداً ، فضحك وقال والله ما قلت لك هذا إلا لأعلم ما عندك فيه ، ولو علمت أنك تجيبيني إليه لعلمت أنك تجيبين غيري ، ولو رأيت منك مساعدة عليه لضربتك بسيفي هذا ، ما استمسك في يدي ولو أطاعتني نفسي لهجرتك هجرة الأبد أوما سمعت قولي :

وإني لأرضى من بثينة بالذي ... لو أبصره الواشي لقرّت بلابله

بلا وبألا أستطيع وبالمنى ... وبالأمل المرجو قد خاب آمله

وبالنظرة العجلى وبالحول تنقضي ... أواخره لا نلتقي وأوائله

فقال أبوها لأخيها : قم بنا فما ينبغي لنا بعد اليوم أن نمنع هذا الرجل من لقائها ، فانصرفا وتركاهما . . وقد أفاضت كل كتب التراث التي ذكرت جميلاً وشعره في دلالة هذا الحدث على عفة حبه ، ولكن هذه الكتب أغفلت وقائع أخرى على النقيض من دلالة هذه الحادثة .

وفي كتاب الأغاني الكثير من هذه المغامرات التي تقطع بأن جميل لم يكن مطلق العفة وإلا لما كان لحبه معنى ، ولكن المشهور عن هذا الحب أنه كان رومانسياً يقترب من الوجد الصوفي .

إذا تأملنا قصيدة جميل ألا ليت أيام الصفاء جديد – وجدناها تعطي انطباعاً بأنها كتبت في فترة متأخرة من فنه وحياته ، وأغلب الظن أنها كتبت في مصر بعد رحلته إليها حيث مات بها ، أو أنها كتبت خلال الرحلة ذاتها لأن فيها ذكراً لهذه الرحلة . والقصيدة مرآة كبيرة لنفس جميل بن معمر حيث تهيج الذكريات وتتداخل المواقف يحيطها شجن عميق ويبطنها إحساس شامل بالحسرة واللوعة . وفي هذه القصيدة التي تحيل إلى أنها كتبت قبيل أن تتم حياة جميل بقليل تأكيد

لما ذهبنا إليه من أنها صورة لحبه الذى كان أهم حدث فى حياته كلها . ها نحن أولاء نر
وهو غريب عن وطنه وقد خسر حبه وتراكمت عليه شواغل الحياة يصف لنا قص
هذا الحب وصفاً حياً نابضاً بالحركة والحياة من خلال هذه المواقف الوجدا
المشحونة بالفرح والحزن . وفى هذه القصيدة اكتمال لمنهجه الفنى وأسلوبه الذ
عرف به فكأنها بهذا خلاصة فنه تتضمن عصارة حياته لتقدم غرامه الكبير فى أنص
ديباجة وصلت إليها موهبته الإبداعية ، ولعلها أشهر قصائد جميل على الإطلاق
والقصيدة تبدأ بحسرة تترقرق خلف هذا التمنى للمستحيل باستعادة أيام الصفاء
وهى الأيام التى نعم فيها بالحب والصبا وبراءة النفس من هم الغربة والفقد
ويلفتنا فى هذا البيت الأول أمنيته بجدة أيام الصفاء أنه لا يتمنى عودة هذا العه
فيكون تكراراً لما كان أو صورة منعكسة من الماضى ، بل يريد لهذا العهد أو يتمن
لو أن هذا الصفاء يكون جديداً كما كان فى أول عهده به ، ليس عودة وتكراراً
بل إنشاء جديداً وخلقاً جديداً يريد أن يحدث ما حدث ليس للمرة الثانية وإنما أ
يحدث من جديد لأول مرة ، وهذا هو المستحيل المركب — فعودة الزمن محا
وحدوث ما حدث وكأنه لم يحدث محال جديد ، وهذا منطق الشعراء . الصبوة إ
المطلق وها هو يدخل عالم الصفاء الذى ينشده من باب الأحلام والذكرى
ويبسط أمامنا ملامح هذا العهد الذاهب الغارب . فيتحدث عن الغنى الذى كا
فى ذلك الوقت ، والغنى الذى يتحدث عنه جميل هو امتلاء النفس بالحب والمو
والطمأنينة وراحة القلب ، حيث كانت الصداقة تربط بينه وبين بثينة ولم ينس وه
يذكر الغنى أن يشير إلى أن ما أعطته من وصلها كان زهيداً ، وهنا يقيم الشا
مقابلة بين الغنى والزهيد المبذول فنخرج بمعنى واحد هو القناعة بهذا القليل والقنا
هى الغنى ، لأن فيها استغناء . وهاهو ذا يتوجع للحظة الفراق الأليمة ، فقد سأل

وهى عالمة بجواب السؤال ولكن التصريح فى مثل هذه المواقف لا معنى له :

وما أنسى م الأشياء لا أنسى قولها   وقد قربت نضوى أمصر تريد
ولا قولها لولا العيون التى ترى   أتيتك فاعذرنى فدتك جدود

هذا هو موقفها . تعبير بالغ الدلالة على خشية الفراق وإعلان خفى بالحب المكين فى نفس بثينة لجميل . ويناشد صاحبيه معلناً أن دموعه تشهد بما يخفيه من الوجد ، والحقيقة أن الشاعر لم يكن يخفى وجده وإنما أراد أن يقول إن هذه الدموع إنما هى فيض الينابيع التى امتلأت وفاضت وكيف لا تمتلئ نفسه وتفيض بعد أن يئس من حبه ، وهاهو الخليفة الأموى يحظر عليه الإلمام بمضارب قبيلة حبيبته فلا يرى أمامه إلا الهجرة وشد الرحال إلى مصر. ويتنبأ الشاعر بأن الرحلة لن تجلب له العزاء الذى يرجو ولا السلوان الذى يطلب وإنما الدموع سوف تظل مترددة حيرى فى عيونه تغدو وتروح .

ألا قد أرى والله أن رب عبرة   إذا الدار شطت بيننا سترود

وهنا لا نستطيع أن نقول إن بناء القصيدة متماسك يبدأ بداية تقود إلى تطور شعرى فى اتجاه قمة درامية معينة ، وإنما القصيدة بمثابة عقد من الذكريات ينتثر فى نفسه مشعاً بالفرح والحزن ملتقطاً من الصبا والشباب ، هذه اللوامع من المشاهد المؤثرة بينه وبين حبيبته ، وقد أشارت الشروح والكتب التى أوردت القصيدة إلى اختلاف ترتيب الأبيات . وبالطبع لقد خضع هذا الترتيب لمزاج الرواة والمستشهدين بشعره . فليس لدينا ونحن نتذوق هذه القصيدة إلا أن نستسلم لعالمها وألوانها المتعددة ومزاجها المتقلب . ولا شك أن ذاكرته التى تصب فى قلبه قد احتشدت بهذه الصور العزيزة على نفسه والقاسية فى نفس الوقت . فبعد أن ينقل لنا ما يؤكد حبها له نراه ينقلنا إلى مشهد من مشاهد الهجر أو الدلال بمعنى أصح

حين يقول فى حوارياته العذبة :

إذا قلت : ما بى يا بثينة قاتلى من الوجد قالت ثابت ويزيد
وإن قلت ردى بعض عقلى أعش به مع الناس قالت ذاك منك بعيد
فما ذكر الخلان إلا ذكرتها ولا البخل إلا قلت سوف تجود
إذا فكرت قالت قد أدركت وده وما ضرنى بخل : ففيم أجود
فلا أنا مردود بما جئت طالباً ولا حبها فيما يبيد يبيد

إلى أن يعلن فشله وخسارته الفادحة :

فأفنيت عيشي بانتظار نوالها وأبلت بذاك الدهر وهو جديد

ولاشك أن الوشاة قد لعبوا دوراً فى مواقف الهجر التى كانت تحدث بين الحبيبين حتى إنه ليتمنى أن يدس العبيد السود لهم سماً فى طعامهم بل يتمنى أن تكبل القيود هؤلاء الوشاة فى صبحهم ومسائهم . وينتقل بنا الشاعر وهو يهيم فى حديقة ذكرياته إلى صورة أخرى تبرز لنا إعزازه لبثينة وحرصه عليها ووفاءه المنقطع النظير ، فهو يصور لنا تهافت النساء عليه وغرورهن وظنهن بأنه وقع فى غرامهن ، وذلك لأنه كان يلجأ إلى حيلة . ما أظن إلا أن النساء هن اللواتى يلجأن إليها وهى تشتيت النظر حتى لا يعرف الوشاة إلى من ينظر ، فلا تتهم محبوبته فها هو ذا يقسم طرف العين بين بثينة وبينهن حتى يخدع وشاته .

فأقسم طرف العين أن يعرف الهوى وفى النفس بون بينهن بعيد

ويجاهر جميل بحبه لبثينة ويستطرد فى هذه المجاهرة وكيف لا يستطيب الإعلان عن حبه وقد كان لقاؤهما مصدر سعادة كبيرة له ، بل كيف يخفى حباً تمكن منه منذ كان صبياً ، فهو حب قديم جديد .

علقت الهوى منها وليداً فلم يزل إلى اليوم ينمى حبها ويزيد
فلو تكشف الأحشاء صودف تحتها لبثنة حب طارف وتليد

وها هى ذى الحسرة تعود من جديد يؤججها الشوق إلى وادى القرى موطن قبيلة العذريين ، فيعود إلى التمنى ويبسط لنا صورة من حياته فى ذلك العهد الجميل وهو يعلل نفساً بلغ بها اليأس مداه ولكنه يرى أن الحاجات قد تطلب وهى بعيدة .

وقد تلتقى الأهواء من بعد يأسة وقد تطلب الحاجات وهى بعيد

وبعد أن يصور مشهداً من مشاهد حياته فى وادى القرى يرفع لنا من جديد صورة بثينة وهى تتيه فخراً بجمالها وسعد قريباتها ويتخيل الشاعر من يصير قريباً لها .

فمن يعط فى الدنيا قريناً كمثلها فذلك فى عيش الحياة رشيد

ويختم الشاعر قصيدته بهذه الأبيات التى حظيت بشهرة كبيرة ، والتى يقول فيها :

يموت الهوى منى إذا ما لقيتها ويحيا إذا فارقتها فيعود
يقولون جاهد يا جميل بغزوة وأى جهاد غيرهن أريد
ومن كان فى حبى بثينة يمترى فبرقاء ذى ضال على شهيد

إلى أن يقول :

ألم تعلمى يا أم ذى الودع أننى أضاحك ذكراكم وأنت صلود

حتى وهو يضاحك ذكراها تبدو له متجهمة معرضة عنه . والحقيقة أن الغربة والحسرة والفقد هى التى تتجهم للشاعر فتصور له وجهها صلوداً .

إن جميل بن معمر يظل علماً على مدرسة باذخة الثراء فى الشعر العربى ، وهو يعد نموذجاً مثالياً للشاعر الشجاع الذى كان العفاف قيمة من قيمه الأخلاقية ، ولاشك أن شعره قد جاء صورة نقية لشفافية روحه وأصالة شاعريته ورقة نفسه ،

وليس عبثاً أن يظل جميل بن معمر حيًّا فى ذاكرة الشعر العربى ، فقد شق لهذا الشعر نهراً كبيراً ارتوت منه أرواح العشاق وقلوبهم ، ويظل شعره ملمحاً بارزاً فى قسمات هذا الشعر الذى حمل طوال قرون كل كنوز الوجدان العربى وأشواقه وأحلامه .

إلى أين يتجه الشعر الحديث . . ؟

كثيراً ما تتحول معاركنا النقدية إلى خصام مرير تؤججه الدوافع الذاتية وتطفئه النزوات ، وقبل أن تصبح نتائج هذه المعارك أسساً موضوعية لموقف فكرى أو فنى أو أدبى جديد فإن التراشق الأعمى بالاتهامات يضلل كل متتبع مخلص لهذه المعارك ، كل هذا وسط دخان كثيف من سوء الظن . والرغبة فى الانتقام غير العادل لإحباطات قديمة أو راهنة ، وكم من أفكار جديدة وئدت تحت دعاوى غير موضوعية،وكم من أفكار بالية عادت للظهور لتطرح أسئلتها البلهاء حول موضوعات لا تشغل إلا الفارغين ، ولأن المعارك تشتعل وتهدأ بعيداً عن كل اعتبار إيجابى للحقائق فإن معظم هذه المعارك قد انتهت بهزيمة كل الأطراف ، وظلت الحقيقة غائبة عن الجميع . حدث هذا خلال المعارك الكبرى حول قضية الفن للفن والفن للحياة ، وقضية التراث وقضية الشعر الحديث ، ولقد قوبلت قضية

الشعر الحديث فى البداية بلون من الازدراء سرعان ما تحول إلى موقف من [illegible] التحدى الذى تطور إلى موقف شبه عدوانى فى النهاية . ولكن الشعر الحديث لم يسقط ، بل على العكس تبنته الأجيال الجديدة . وكان السبب الأساسى فى صمود هذا الشكل أنه كان استجابة متطورة للعصر أخذت شكل الصعود والانتشار ، كانت الحياة الأدبية تتفتح للتجديد فى القصة والرواية والشعر والمسرح والاتجاهات النقدية المعاصرة . وكان الشاعر الحديث يتأهب للتحليق فى الآفاق العالية التى أتاحتها حرية التخفف من الأطر التقليدية ، وكان موقف النقد إيجابياً على المستوى النظرى والتطبيقى معاً . وتمكنت الدائرة الضيقة من المثقفين الذين يلتفون حول حركة الشعر الحديث أن توسع من نطاقها بفضل تضافر جهود الشعراء والنقاد وترحيب وسائل الإعلام ذات الأفق الواسع بهذا اللون الحيوى . وأمكن الحصول على كثير من الثمار الناضجة فى إطار القصيدة وفى إطار محاولة تطويع الشكل للأداء المسرحى . وفجأة ظن الشعراء أن الحركة قد بلغت تمام مسيرتها ووجد النقاد فنوناً وآداباً صاعدة خاصة القصة القصيرة التى حققت تطوراً فنياً ملحوظاً بعد حرب ٦٧ فى اتجاه الصدق الفنى والولع برؤية الواقع بطريقة واقعية خالية من التعنت وفرض الأطر الأيديولوجية عليها . وكان المسرح هو الآخر يشهد نهضة كبرى ، ورأى النقاد أن المسرح يحتاج لجهد أقل فنياً فى نقده من الشعر . واختفت من الصحف والمجلات الأدبية الدراسات المتخصصة حول الشعر الحديث إلا من بعض المقالات التى كتبت بدافع المجاملة أو تقديم القرابين لأصحاب النفوذ من الشعراء . وفى ذلك الوقت كانت هناك أجيال جديدة من الشعراء تزدحم فى الساحة لأخذ دورها فى حركة التطور التى ظنوها بلا نهاية . وبدأ المسرح فى الإظلام حول كوكبة الشعراء الجدد وتحولت الحركة الشعرية إلى نوع من الاجتهاد الذى

اعتمد فى البداية على الأصالة والصدق واحترام عملية الإبداع بعيداً عن أية اعتبارات أخرى . ولكن الذى حدث أن بعض الشعراء خاضوا تجربة تطوير أشعارهم بعيداً عن عناصر الواقع الثقافى مفترضين أن استقلال العملية الإبداعية سوف ينقذها من السقوط فى الجمود ، وبدأت عملية تطوير شاقة كانت تجد روافدها فى تطور مماثل لحركة الشعر الحديث فى البلاد العربية الأخرى ، ولكن الذى عجل بالأزمة الحقيقية هو أن التطوير للأدوات الفنية قد سقط وبشكل مباشر تحت تأثير اتجاه واحد يمكن أن ندعوه باتجاه خلق الأساطير الذاتية ، وذلك من خلال إدخال العالم إلى الذات بدلاً من دمج الذات بالعالم ، حدث موقف عكسى لما كان ينبغى أن يحدث تماماً فى هذه المرحلة التى تغلى بالمتغيرات ، لقد حاول بعض الشعراء أن يتحصنوا ضد ما هو عابر وسطحى ومتغير فسقطوا فى بئر الذاتية العميقة ، وبالطبع فإن هذه الآبار تأخذ حجم وقدرات وموهبة وصدق كل شاعر . فالشاعر الذى رشح نفسه للحصول على جائزة كبرى من التاريخ قد رأى أن يعوص فى أعماق التراث ويتزود بأحدث الأساليب الفنية المعاصرة .

ولكن هذا الاتجاه قد سقط فى ثلاثة أخطاء ·

الأول :

أن الطموح لخلق أسطورة الذات كان طموحاً أنانياً هدفه عبادة الذات قبل الإخلاص للحقيقة الفنية .

الثانى :

أن هذا الاتجاه قد اعتمد على الصورة الشعرية المنتزعة من الداخل مما جعل رموز هذه الصور شخصية وبالغة الغموض وبعيدة عن إنشاء علاقة حميمة بين المبدع والمتلقى.

الثالث :

إنه قد تم تجاهل عناصر الواقع الحضارى والثقافى ، وبدلاً من أن يتم نفى الواقع فقد تم نفى الشاعر.

ربما لا يكون التخلف العلمى هو مسئولية الشاعر وحده ، وإنما مسئولية الجامعات والمدارس والمراكز العلمية . والشاعر مطالب بأن يستجيب لإلحاح عصر باذخ التقدم ومتطلبات فنه الصعبة ، ولكن ذلك كله لا يعفيه من التغلغل فى وجدان مواطنيه لأنه مسئول عن اللحظة الحاضرة وشاهد عليها . لقد فرض اتجاه واحد فى تطوير العملية الشعرية الحديثة نفسه لسبب واضح ، هو أن هذا الاتجاه قد صور العملية الفنية وكأنها عملية ذاتية بحتة ، وصور حرية الشاعر كما لو كانت عنصراً مقدساً ، ولاشك أن الحرية الفنيه هى ضرورة وجود وحياة ونمو للفنان ، ولكن عبادة الذات ليس مفهوماً متقدماً لقضية الحرية . ورأى الشاعر الطالع أن له أن يجرب ما يشاء له التجريب تحت مظلة الحرية المطلقة . ولكن هذه الحرية قد أوشكت فى الواقع أن تكون وهماً لأنها لم تعد تضم شعراً حقيقياً بل أصبحت تجمع نشازاً من الأصوات الفجة استمرأت الكسل وتقديس الذات وأدمنت اختناق الحرية طبقاً لأكثر التفاسير بلاهة . . لقد حدث ما وقع إبان ظهور حركة الشعر الحديث ذاتها ، فقد توهم الكثيرون أنهم شعراء بسبب قدرتهم على إتقان تقليد الشعراء الآخرين وكتابة خيالاتهم العشوائية بطريقة سهلة – وفى الفن كما فى الحياة لا يصح إلا الصحيح لم يستطع هؤلاء الشعراء أن ينعموا النظر طويلاً بحماية مفهومهم السطحى للحرية ، فسقطت أشعارهم ميتة ووجدوا بعد فترة أن ثمة أشياء أخرى يمكن أن تكون أكثر تسلية أو أكثر جدوى فارسوها ، ونفس ما حدث فى الماضى يحدث الآن ، وهو أن الإطار الجديد الذى يقوم أساساً على عدة عناصر

لا أدينها إلا من خلال العجز عن استخدامها الاستخدام الصحيح . هذه العناصر تتمثل أساساً فى عملية التداعى الحر للمعانى والصور ، وهذه العملية مرتبطة سيكلوجياً بفقدان الثقة فى الواقع بعد حرب ٦٧ ، وقد شاع هذا الأسلوب فى القصة القصيرة أيضاً ، ولكنه فى الشعر أصبح شائعاً لأنه فى الواقع كان سهلاً بالنسبة إلى أنصاف الموهوبين ومعدومى الموهبة أساساً ، ثم هناك العنصر الآخر وهو تدوير القصيدة . وهذا التدوير قد أسهم هو الآخر فى إعطاء مسافة زمنية للشاعر مكنته من أن يريح نفسه من قبضة البيت المقبل ومن قبضة الوقفة العروضية فى زمن قصير. وقد ساهمت هذه العناصر وبجانبها عناصر أخرى مثل عملية تحرير الخيال الواسعة وانحصار النقد فى خلق هذه المتاهات التعبيرية التى دخلتها القصيدة الحديثة . إن هذه السهولة المتوهمة إنما هى فخ حقيقى لكل شاعر لا يسيطر على أدواته سيطرة كاملة لأن تفسير الحرية كوسيلة فقط لتلبية الرغبات إنما هو تفسير يقود فوراً إلى الفوضى ، ولاشك أن المواهب الحقيقية تعرف طريقها جيداً وتعرف أن المعاناة من خلال عملية التكوين الثقافى وعملية الإبداع ذاتها إنما هى ضرورية للفنان كى يبدع ، أما التلقائية والقفز على الأشكال الأخرى للشعراء الآخرين ومحاولة تقديس أسطورة الذات ، كل هذا سوف يسعى بنا سعياً حثيثاً لتدمير فكرة الشكل الحديث نفسها ، وكذلك تدمير مفهوم الحرية فى الفن ، ولعل أهم الملاحظات على تطوير حركة الشعر الحديث فى مصر ما يلى :

– جمود النمط الذى تكتب به القصيدة بالإضافة إلى أن الرموز قد أصبحت ألغازاً لا يقدر حتى صاحبها أن يدرك الإحساس الذى ينقله إلى قارئه من خلالها .

– التشابه فى بناء الجملة الشعرية وفى طريقة تشكيل الصورة كما ظهرت بوادر فى التعبير يمكن أن تكون سيريالية .

وأول تفسير لهذا التشابه هو وقوع كثير من الشعراء الجدد تحت تأثير شعراء آخرين وعدم قدرتهم على مقاومة إغراء هذه الفوضى الفنية . إن الشاعر بخاصة والفنان بعامة يكتسب أهميته الكبرى من التميز الذى تجلى فى كل عناصره الفنية ، وهذا التميز يأتى أولاً من أصالة الموهبة وطريقتها الخاصة فى الإبداع والتشكيل مما يجعل كل عمل فنى إذا تحققت له هذه الأصالة إضافة حقيقية إلى النوع الأدبى الذى يخلق فى إطاره . وبرغم وجود أصوات شعرية جديدة كثيرة تمتلك موهبة حقيقية إلا أن الملامح الأساسية قد طمست تحت طوفان التشابه والجمود والنمطية . وهنا يبرز بإلحاح دور النقد الأدبى . ليقدم تقييماً جديداً يتسم بالموضوعية لما تحقق فى إطار القصيدة الحديثة خلال السنوات العشرين الماضية وليعيد من جديد من خلال منظور نقدى ملائم للمرحلة التى نعيشها تحليل النتائج التى كانت فى بعض المراحل قد وصلت إلى البديهيات ، ولابد من اعتبار هذا العمل ضرورياً حتى لا يتعلق الشعراء الجدد بأوهام ذاتية تدفعهم إلى رفض كل ما تم إنجازه تحت أى زعم من المزاعم أو يدفعهم إلى تبنى هذه المراحل بسلبية قد تقضى عليهم . إن النقد مطالب وبشدة بأن يعود إلى الساحة لمعرفة الأصيل من الزائف والواعد من الخالى من الموهبة وذلك من خلال دراسة أحدث الاتجاهات المعاصرة فى بناء الصورة وموسيقيتها ودراسة الفشل الواضح الذى لحق علاقة الشاعر بجمهوره . والعناصر التى سبق أن ذكرتها كسبب للمرض الشعرى إنما هى عناصر فنية يمكن أن تكون سبباً لتحقيق إضافة فنية حقيقية إذا استخدمت الاستخدام الأمثل فى ظل مقتضيات الفن وحده ، ولكن الذى يحدث الآن إنما هو نوع من العشوائية الشعرية . ليست هذه دعوة لكبح الجماح وإنما هى دعوة للتأمل ومراجعة موقف الحركة الشعرية الحديثة من أجل إنقاذها وإنقاذ مستقبل الشعر فى مصر . ولاشك

أن الشاعر المصرى ليس هو المسئول الوحيد عن ضياع مركزه الفنى فى الحركة الثقافية ، بل إن عناصر أخرى كثيرة تقف فى وجهه فى مقدمتها الأمية التعليمية والأمية الثقافية ومستوى المعيشة ، ولكن الشاعر الأصيل مطالب بأن ينقذ موهبته من التردى فى الغموض والتشابه . فالشاعر الحقيقى أرفع من أن يكون تابعاً لشاعر آخر . إن بعض النقاد يتقاعسون لأنهم لا يجدون أمامهم الروائع الشعرية التى تجعل عملية النقد ممتعة ، ولكن الشعراء يملكون فى الواقع أن يخرجوا من إسار أزمتهم التعبيرية من خلال الصدق والمعاناة والإخلاص لفنهم دون الاهتمام بما هو زائف من الأغراض .

هذه صيحة لا أريد لها أن تبلغ أسماع النقاد وحدهم وإنما أريد لها أن تبلغ كل من يحرص على مستقبل الشعر . هذا الفن الرفيع الذى كان وما زال وسيظل صوت الوجدان القومى وموسم الجمال فى النفس الإنسانية ودافعاً قوياً لحب الحياة وسلاحاً روحياً يدافع فى بسالة عن قيم الحق والخير والجمال والحرية والعدالة الإنسانية .

تعاقب الأجيال في الشعر المصري الحديث

الشعر الحديث هل كان ضرورة ؟

كان ظهور الشعر الحديث شهادة مؤكدة لحيوية وقدرة الشعر العربى على التطور المتفاعل مع واقع مثير وغارق إلى أذنيه فى عراك حضارى ونضال ضد الاستعمار وطموح حقيقى للتقدم الاجتماعى . ولم يكن هذا اللون الذى انتشر بسرعة مذهلة لأسباب كثيرة بعضها زائف ، لم يكن إدانة للشعر العربى بل كان امتيازاً لخصوبة اللغة العربية من ناحية وتعبيراً عن أصالة العبقرية الشعرية فى هذه اللغة . ولم يكن الشعر الحديث بدعة تفضى إلى الضلال كما يصر المحافظون ومازالوا يصرون آملين أن يسقطوا من حساب التطور – الثلاثين عاماً الأخيرة – وهى التى شهدت ميلاد وازدهار هذه الحركة الشعرية العميقة التى بلغت من القوة حداً تجاوز كل تصور محتمل – وببساطة نستطيع أن نقول إن الشعر المصرى بعد أن شهد وثبة محمود سامى البارودى التى أعاد بها عمود الشعر إلى نضارته وفتح فى ذاكرة الشعر العربية

طريقاً واسعاً إلى عصورها الذهبية فتدفقت منها جزالة المتنبى وسهولة البحترى وصور ابن الرومى وصفاء الشريف الرضى ، كل هذا مهد لبناء الصرح المظيم الذى بناه أحمد شوقى وتابعوه ، وجاءت مدرسة أبوللو لتخطو فى اتجاه العصر مركزة على مشاعر الطبقة الوسطى ، ولكننا نتصور أن كل هذه المحاولات لم تتجاوز نطاق الإحياء التقليدى ، وتذكيرنا بأسلوب ناصع بديباجة الشعر العباسى فى مدرسة شوقى وبالمدرسة الأندلسية فى النتاج الأدبى لشعر المهجر ومدرسة أبوللو ، ومعنى هذا أن حركة الإبداع الحقيقية كانت لاتزال فى المخاض تنتظر التطور اللاحق فى بنيان المجتمع العربى لتبدأ شعلة التطور الأساسى للشعر العربى فى هذا القرن . كانت محاولات شوقى ومدرسته لا تخفى علامات الشيخوخة والترهل التى أصابت الشكل التقليدى ، وبدا واضحاً أن ظهور شكل جديد يعد ضرورة لا مفرمنها ، يقول ت. س. إليوت «جميع الأشكال أكثر مناسبة فى عصور منها فى عصور أخرى ، فالشكل الذى يتبع نظاماً معيناً فى الإيقاع والتقفية يناسب مرحلة معينة ويكون فيها تشكيلاً طبيعيًّا مشروعاً للغة الكلام فى نمط شعرى . ولكن هذا الشكل معرض لخطر الجمود فى الأسلوب الذى كان شائعاً وقت أن بلغ حد كماله . وهذا خطر يزداد كلما زاد الشكل تعقيداً وزادت القواعد التى يلزم أن تتبع فى تأليفه تأليفاً صحيحاً . فيفقد الشكل بسرعة صلته بلغة الحديث الدارجة المستمرة فى التغير لأن الشكل المعين تطغى عليه النظرة الفكرية المعينة لجيل سابق ، فلا يثير إلا الاحتقار حين لا يستعمله إلا أولئك الكتاب الذين لا يجدون من داخل أنفسهم دافعاً يدفعهم إلى التشكيل المناسب لهم . فيلجئون إلى شكل جاهز يصبون فيه عواطفهم السائلة آملين أن تستقر فيه ، وتأخذ قالبه ولكن ذلك منهم أمل خائب» هذه الحقيقة النقدية التى يقدمها إليوت بعد خبرة طويلة فى الممارسة الإبداعية واجهت

الشعر العربي فى مرحلة من تطوره ، وقد عرف الشعر العربي التطور فقط فى مراحل الازدهار الحضارى والفكرى ، ولكن الأسس العامة لهذا الشعر ظلت مشتركة لزمن طويل وبعد مرحلة الركود الحضارى لم يعد مقبولاً أن يصبح بعد ألف سنة ماكان صحيحاً قبلها ، وإلا أصبح أملنا فى المستقبل عقيماً ، ولكى ننطلق إلى المستقبل لابد من تجاوز الماضى ، ويرى الدكتور محمد النويهى «أن الشكل القديم فى عهوده الطويلة التى ظل يستعمل فيها لم يستعمل لحمل العواطف الصادقة والأفكار الأصيلة فحسب ، ولكنه استعمل أيضاً لحمل العواطف الكاذبة المفتعلة والأفكار المكررة المبتذلة ؛ بل كان استعماله لحمل هذه أكثر بكثير من استعماله لحمل الأولى . وهذا طبيعى ، فإن عدد المتشاعرين أكثر فى كل عصر ولدى كل أمة من عدد الشعراء ذوى الطبيعة الشعرية الصادقة ، وقد كان حظ أولئك الأدعياء من حفظ إنتاجهم الغث فى تراثنا الشعرى أحسن من حظ أمثالهم فى الآداب الأخرى . فقد اجتمعت أسباب عدة سياسية وفكرية فى تاريخنا الطويل – ليس الآن مجال تعديدها – على استبقاء الكاذب والمفتعل ودمغه بدمغة الكلاسيكية والقبول فى حين كانت الآداب الناتجة الأخرى تنفى عنها الزبد وتسقط من اعتبارها السقط بلا عناء كبير ، والنتيجة هى أن الشكل القديم لكثرة ما استعمل فى التقليد المحض غير الصادر عن عاطفة صادقة ونظرة شعرية مخلصة تحمل إلى الآذان أنغام التصنع والتكلف أكثر مما تحمل أنغام الصدق والصحة والإخلاص . » وإذا كانت هذه هى الأسباب السلبية لاعتبار ظهور الشكل الحديث ضرورة فإن الحاجة الإيجابية والدواعى لظهور هذا الشكل كانت كثيرة أيضاً ، وأهمها تحرير الخيال العربي من سيطرة الخيال الصحراوى وإنشاء خيال المدينة فى مواجهة خيال الصحراء ، ونشأت علاقة الحرية بديلا عن علاقة الارتزاق ، ، وأصبحت تجربة الفرد البسيط

كمحور للأعمال الفنية فى العصر الحديث فى مواجهة تجربة الأمراء والإقطاعيين ، وبدأ نمط جديد فى ظل تطور المجتمع العربى من العلاقة بين الرجل والمرأة أصبح هذا النمط يسمح بإلغاء المبالغات العاطفية نتيجة للرؤية والمشاركة ، وهذا النمط لا ينمو ولايتطور فى الفن بمعزل عن المجتمع الذى ساده التعقيد إلى حد كبير.

البداية والمعارك :

بينما كانت البذور الخضراء لما عرف بحركة الشعر الحديث تطلع أوراقها الأولى فى بغداد فى نتاج بدر شاكر السياب ونازك الملائكة ثم عبد الوهاب البياتى انفجرت تجربة عبد الرحمن الشرقاوى فى قصيدته رسالة من أب مصرى إلى الرئيس ترومان وقوبلت القصيدة بالدهشة والإعجاب والتنبه لشىء جديد فى الأدب المصرى . لم يكن هذا الشىء هو جرأة شاعر مصرى على أن يخاطب رئيساً أمريكيًّا فى عام ١٩٥٢ وإنما كان اكتشاف هذا الإطار المثير والمؤثر الذى صنعه الشاعر ، وكانت هى البداية لمسيرة شاقة وعسيرة ، وما إن لمست هذه التجربة الشعرية المبكرة الأوتار العصبية للشعراء المصريين حتى تفاوتت ردود الفعل وتمثلت فى ظاهرتين أساسيتين . الظاهرة الأولى هى مبادرة الشعراء المصريين : صلاح عبد الصبور وأحمد حجازى وفوزى العنتيل وحسن فتح الباب وكمال نشأت وكامل أيوب وكثيرين غيرهم يتبنى هذا الشكل ، واستطاع صلاح عبد الصبور أن يلفت إليه الأنظار بديوانه « الناس فى بلادى » لسببين ، الأول هو أنه قدم فى هذا الديوان المبرر الاجتماعى لظهور هذا الشكل وذلك باهتمامه بالتجربة الاجتماعية البسيطة والتجربة الوطنية الغنية ، وكذلك تجربة الذات الفردية وهى تواجه واقعا صعباً وبالغ القسوة ، والسبب الثانى هو نجاح صلاح عبد الصبور فى تقديم مبرر فنى أيضاً والذى

نجح بسرعة فى إتقان بناء شكل يؤكد اصالة موهبته من ناحية وأصالة الشكل الذى تبناه واختاره من ناحية أخرى ، أما رد الفعل الثانى فهو قيام المعارك من جانب التقليديين الذين هبوا لتوجيه الاتهامات لهذا الشعر ورفعوا فى وجهه سيوفاً مغلولة ، منها أنهم طعنوا فى شرعية هذا الشعر وصلته بالتراث خاصة بعد أن أغلقوا مقاييسهم النقدية على معايير الخليل بن أحمد فى العروض ومعايير البلاغة العربية فى فهم جماليات النصوص ، يقول الدكتور عز الدين إسماعيل : فى زحمة انشغالنا بتجربة الشعر الجديد والتجديد بعامة تحتد بعض عباراتنا أحيانا حتى يخيل للإنسان أن هذه التجربة إنما بزغت إلى الوجود لكى تعبر عن موقف عدائى مباشر أو غير مباشر للتراث العربى وللشعر القديم بخاصة أو هكذا يخيل لفئة من الناس تنسب لنفسها الغيرة على ذلك التراث وهى فى الوقت نفسه لا تدرى من قيمة هذا التراث الحقيقية شيئاً ، ومن هنا تنشأ معارك جوفاء حول هذه التجربة الجديدة لا تمس جوهر القضية فى شىء وإنما هى تعبر فى أقصى صورها عن موقف شخصى صرف لفئات المتحاورين ، وقد لقيت حياتنا الأدبية المعاصرة من ذلك النجاح عنتاً غير يسير لأن الجدل والحوار لم يكونا مخلصين للقضية ذاتها بقدر ما كانا وسيلة لتأكيد موقف شخص أو آخر . ومن ثم كان معوقا للنمو الطبيعى الصميم لتصوارتنا الأدبية التى خرجت منها التجربة الجديدة والتى صاحبت هذه التجربة فى تطورها ونموها ، وإبان اليقظة النقدية التى واكبت طلائع حركة الشعر الحديث خلال الخمسينات سقطت معظم الادعاءات التقليدية ، ذلك لأن الفيصل فى القضية سواء فى الحاضر أو فى المدى البعيد هو قدرة الأعمال الشعرية ذاتها على اكتساب شرعية وجودها من خلال تأثيرها وتطورها واستيعابها للتجربة المعاصرة بفن وإقناع ، وفى الوقت الذى حاول التقليديون فيه أن يوجهوا اتهاماهم بنشاط واسع كانت

أشعارهم غارقة فى التخلف والجمود والكسل العقلى والترهل العاطفى مما كان سنداً نقدياً لدعاة الجديد ، وفى الوقت نفسه كانت الأعمال الشعرية الشابة تؤكد كل يوم أصالة مواهبها وقدرتها على العطاء الحقيقى . ولقد حاول التقليديون فى معاركهم أن يلجئوا إلى حيلتين ، الأولى هى الحكم على حركة الشعر الحديث من خلال النماذج الرديئة التى أنتجها متشاعرون أوهمتهم الحرية فى الشكل الجديد أنهم ربما كانوا شعراء وأن هذه فرصتهم للظهور ، وكان من السهل الرد على ذلك بأن النماذج الرديئة ليست إلا دليلا على انعدام الموهبة لدى كتابها فقط ، ولكن لا علاقة لها بالشكل نفسه ، وفى الوقت نفسه أكدت الدراسات النقدية وملامح هذه الحركة الشعرية من خلال التركيز على الشعراء الحقيقيين الموهوبين ، وقد غمر إنتاجهم الصحف والمجلات وتتابع ظهور الدواوين الجيدة ، والحيلة الثانية : هى أنهم حينما عجزوا عن وضع نماذجهم الرديئة فى مواجهة النماذج الجيدة من المدرسة الحديثة سارعوا برفع قصائد المتنبى وابن الرومى وأبى العلاء المعرى ، وبالطبع فإنهم لا يستطيعون أن يدعوا لأنفسهم أن هذا تراثهم وحدهم دون شعراء المدرسة الحديثة ، ولا يوجد من ينكر عظمة المتنبى وابن الرومى وأبى العلاء المعرى ، ولكن هناك من ينكر هؤلاء الذين يتمسحون فيهم ، إن قيمة هؤلاء العباقرة هى فى عبقرياتهم وليست فى الشكل الذى كتبوا به وإلا فلماذا لم يرفعهم الشكل نفسه إلى مستواهم ، كانت الحجة ضدهم فى الواقع . وكان عليهم أن يبرروا للآخرين لماذا تجىء قصائدهم عاجزة فى إطار الشكل نفسه الذى يستميتون فى الدفاع عنه لو لم يكن العجز ناتجاً من ضعف همتهم وبوار مواهبهم .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

تعاقب الأجيال :

تضم الحركة الشعرية المصرية أربعة أجيال مبدعة اصطلح النقاد على تسمية الجيل الأول منها بجيل الرواد ، وقد بدأ هذا الجيل في الخمسينات بعدد طموح ولكن النار المقدسة للفن تنتخب دائما أشد المخلصين لها ، وكان ينبغى أن تمر عشر سنوات ليتميز صلاح عبد الصبور وأحمد حجازى من بين أبناء جيلهما ، وقد ارتكز عطاء هذين الشاعرين على ثلاثة محاور أساسية البعد الذاتى ، وتمثل عند صلاح فى تجربة الحب والحزن والتصوف وعند حجازى فى الحب ومواجهة القسوة فى المدينة والبعد الوطنى والبعد الاجتماعى وقد استطاع هذان الشاعران أن يمدا الحركة الشعرية بعطاء مارس تأثيراً كبيراً على حركة الشعر المصرى الحديث ، وكانت الأشكال التى ابتداعاها من أنجح الأشكال التى عرفتها المدرسة الحديثة على نطاق الوطن العربى كله ، ثم جاء جيل الستينات وتميز من شعرائه محمد عفيفى مطر وأمل دنقل وكمال عمار وفاروق شوشة ، وتضمن عطاء هذا الجيل امتصاص الإنجازات التى تحققت على مستوى العالم العربى كما تميزت أصوات هذا الجيل بأصالتها الخاصة ، وجاء الجيل الثالث ، ومن المهم أن نشير إلى أن الحركة النقدية التى أسهمت فى ترسيخ وتنمية جيل الرواد قد بدأت فى الركود مع ظهور الجيل التالى للرواد وولد الجيل الثالث وسط صمت كئيب أسهم فى إضعاف تتابع الإيقاع الخاص به ، ومن هؤلاء الشعراء الذين قصرت الحركة النقدية فى إلقاء الضوء عليهم حتى تساعدهم أولا على النمو ومعرفة أنفسهم ، وثانياً لانتخاب المواهب الحقيقية ودفعها لتقود جيلها شأن الأجيال السابقة تلك الأسماء التى تكاد تتساوى فى حظها من العطاء والظهور وهم : أحمد عنتر مصطفى ونصار عبد الله ومحمد فهمى سند

وأحمد الحوتى وأحمد سويلم وحسن النجار وفرج مكسيم وحسن توفيق . وتلاهم الجيل الرابع وهو الذى بدأ إنتاجه فى السبعينات ويمكن أن نذكر منهم : حسن طلب وحلمى سالم وأمجد ريان وفولاذ الأنور وعبد الشافى داود ومفرج كريم وفوزى خضر وتتميز من بينهم الأسماء الثلاثة الأولى .

حول ديوان «التراجيديا الإنسانية»

تأخر صدور هذا الديوان «التراجيديا الإنسانية» للشاعر نجيب سرور عشر سنوات كاملة عن موعده ، ومع أن الشعر لا يقنع أبداً بحركة عقارب السنوات إلا أن الديوان يؤكد لوناً من الإحساس بعدم التوافق الزمنى . إن عمل شاعر ما يكتسب أهميته من درجته الفنية أولا ومن توضيحه للحقيقة الفنية وحقيقة الشاعر والعالم الذى يحيط به بعد ذلك ، كما أن هذه الأهمية تأخذ بعداً ثالثاً من الدور الذى يلعبه هذا الشعر فى إطار حركة الحداثة الشاملة . والديوان يثير هذا المذاق الحاد الذى تميزت به المدرسة الواقعية الاشتراكية والتى نعمت بعصرها الذهبى فى أواسط الخمسينات . وهو حافل بأصدق النماذج تمثيلا لهذا الاتجاه . وإذا كانت هذه الفترة قد حفلت بانتهاكات صارخة لقواعد الفن فقد طرحت عدداً من القضايا وأثارت الكثير حول وحدة الشكل والمضمون وعالجت بسذاجة

أحياناً وعمق أحياناً أخرى ، ولكن بحماس دائم جزئيات حياتنا ومشكلاتنا الاجتماعية والسياسية والفكرية ، ومن أهم القضايا التي وجدت إلحاحاً فنيًّا ونقديًّا من هذه الدعوة قضية الالتزام . وقد كان رفع هذا الشعار كسباً عظيماً للأدب العربي ، ولم يذهب ببهاء هذه القضية غير عدم التوفيق الفني الذي حالف كثيراً من الأعمال التي زعمت العمل تحت لواء الواقعية الاشتراكية . وقد أساءت الصيحات الفنية غير الناضجة إلى الاتجاه بكامله . وديوان الشاعر نجيب سرور يعمل بإخلاص تحت هذا الشعار ويواجهنا من البداية بدعوته الصارمة إلى الالتزام .

أأسمع حشرجة الأشقياء
يئنون من قسوة العاصفة
وقد لفحتهم رياح السموم
وأجلس كالطفل أحصى النجوم

بل إنه يجهر بالقول بأن العالم فوق الشعر والشعراء

العالم فوق الشعراء
فليعل الشعر إلى العالم
أو فلنصمت

الشاعر إذن شديد الالتزام والإحساس بوطنه ومجتمعه ، وليس ثمة شك في أن الشاعر يملك إمكانيات شاعر جيد ، ولكن إحساسه بشرف قضيته ووضوح رؤيته جعل اهتمامه بالشعر فقط ، لأنه وسيلة لتأكيد وتوضيح التزامه . وليس لأن هذا الشعر حقيقته هو كشاعر أولا . كل هذا ابتعد به عن الأداء الفني الناضج ، وإذا كان هناك مضمون إنساني عظيم أوحى للشاعر بالاستهانة ببناء قصيدته . فإن هذا المضمون وحده لن يقنع أحداً حتى بمجرد وجوده — ولعل أهم خاصية فرضها هذا

الالتزام المزهو بنفسه هي هذه النبرة العالية من التفاؤل والتي تبدو في أغلب الأحيان كمبدأ صارم لابد أن يدخل تكوين التجربة حتى لا تسقط في وهدة التشاؤم أو الضعف البرجوازي ، وهناك أيضا هذا الأداء المباشر الذي يلجأ إليه الشاعر عادة عندما تكون درجة انفعاله عظيمة جداً ولم تدخل بعد مرحلة التنقية وتلمس وسيلة التعبير الشعري في نسيج من الصور الناضجة وها هو ذا الشاعر يصيح :

أنا ابن الشقاء

ربيب الزريبة والمصطبة

وفي قريتي كلهم أشقياء

وفي الديوان ظاهرة واضحة كانت ومازالت تعد ملمحاً من ملامح الشعر الحديث ، ألا وهي رمز السندباد ، والسندباد في الأسطورة رحالة جريء يركب البحار بحثاً عن الكنوز في جزر اللؤلؤ والمرجان . ولكنه في ديوان التراجيديا الإنسانية رحالة من نوع جديد . فهو سندباد بري يوغل في تأمل الواقع الذي يعيش فيه بحثاً عن خلاص للإنسان . والسندباد الجديد ترهقه هموم يومه وتعس حياته فيخرج إلى شاطئ البحر العريض ويتعب عقله في معادلة الوجود الصعبة وتحتويه الحيرة :

وحيرته ساعة رؤى الوجود

ففي البحار والهضاب من كنوز

كفاية البشر

فمالنا جياع

وكالسندباد القديم تراوده أحلام السياحة في البحار البعيدة هرباً من الجحيم وبحثاً عن عالم يفيض بالكنوز والثمار والحبوب ، وليس به قيود تمسك أيدي البشر ، وليكن خلاصاً ذاتياً خاصًا .

يموت من يموت
ويغرق الذين يغرقون
فنوح لا يلوح مرتين
وإنما الخلاص للذين يركبون

ويوشك أن يعتنق خلاصه الذاتي عقيدة للنجاة، ولكن الطيور العائدة علمته أن يعود للوطن ليبدأ قضية خلاص الوطن كله. وهنا يلجأ الشاعر إلى الرمزية فيستعير من عالم الطيور حكاية تصور حلمه بقيام الثورة والقضاء على الفساد والبغى، وتحرير رقاب البشر من الغربان، وبقيام الثورة وتحقق الخلاص تنتهى حكاية السندباد، وقد ردد كثير من النقاد أن استخدام هذا الرمز يهدد الشعر الحديث بالجمود. والحقيقة أنه يمكن النظر إلى الظاهرة على أنها دلالة المرض والتوقف، وكذلك النظر إليها على أنها تعبير عن شيء أصيل يؤكد وجوده عند كثير من الشعراء، وهذا خاضع لمزاج الناقد وقدرته على التعاطف مع النماذج الطليقة. والسندباد رمز استعاره واستخدمه عدد من كبار شعراء المدرسة الحديثة مثل بدر شاكر السياب وخليل حاوى وغيرهما. ولا تزال حركة الشعر الحديث ماضية فى اكتشاف المزيد من الرموز، ولعل السر الحقيقى وراء ظاهرة السندباد أن الحركة الشعرية الحديثة وهى على أبواب الكشف عن عوالم جديدة فى مجال الرؤية الشعرية والإنسانية والفكرية كانت بحاجة إلى رمز فياض بإيحاءاته لكى يحمل شوقها العظيم للكشف والمغامرة. وإذا أضفنا إلى هذا أن السندباد إنما يبحث عن حقيقته فى الوقت الذى يبحث فيه عن حقيقة العالم أمكننا تصور هذا الإلحاح الشعرى الذى يستوحى هذا الرمز. فالشاعر الحديث الذى أطال التغنى بأوجاعه وغربته وغرابته أيضاً يقاوم شوقاً متصلا لمعرفة ذاته ووضعها الإنسانى وموقعه من خريطة العالم

الحديث . بل إن هذا الشوق هو حركة الذات العربية كلها ، وهى تنفلت من أغلال القبور وأحزان دهر طويل من الضعف والمهانة ، وقد حاولت المدرسة الرومانسية أن تبحث عن حقيقة الذات فى مواجهة تعميم الكلاسيكية ، وكان على شعراء المدرسة الحديثة أن ينموا هذا الكشف ويرتفعوا به إلى فترتهم التاريخية . فالسندباد إذن هو فاتحة وعى جديد وشوق جديد وبحث عن النفس والعالم معاً . ومن هنا تعددت الرموز ، وانتشرت عند جميع الشعراء على اختلاف رموزهم ابتداء من أوديسيوس إلى مهيار الدمشقى . والولع بالمعرفة من أهم العناصر الشعرية فى هذا الديوان – يقول نجيب سرور فى قصيدته «حفنتا دموع» :

صديقى دلفت للحياة كاليتم
رأيتنى وحيد
أبص فى التراب
وأنبش التراب
ثم يبدأ السؤال .
أسائل البشر
فقال ذو العمامة الكبيرة الرزين :
وألغز الجواب
«حياتنا غرور»
وقال ذو الدواة والقلم :
حياتنا كتاب
مطلسم الحروف

ويواصل الشاعر السؤال ويواصل كذلك تلقى الإجابات التى لا تشفى له ظمأ

حتى يظفر بالجواب الذى يرضيه .

نعيش فى البنين
كرجلة الضياء فى الشموع
نعيش فى الجموع

ومن أنجح المحاولات الشعرية فى هذا الديوان قصيدة «غرسة الزيتون» فهى بناء شعرى متماسك يقدم مضموناً إنسانياً يقطر حباً وتعاطفاً ، وهى تمثل بصدق هذه الرؤية الإنسانية التى اختارها الشاعر لنفسه ، والقصيدة تدعو إلى تجاوز الذات ببذل العطاء وتحقيق النفع للجميع ، وهى تبدأ بداية أخاذة محركة الحواس كلها فى اتجاه شجيرة الزيتون التى تشق طريقها فى الصخرة

انظريها
انظريها تخرق الصخر وترنو كابتسامة
غرسة الزيتون كالطفل نقاء ووسامة
كالندى كالحب كالحلم الذى يصدق مرة
بعد أعوام من العلقم مرة
وعندما تسأله صاحبته :
ما زرعنا – فرحة الموعود – إن لم نجنها
يجيب :
يا فتاتى
ليست المأساة أنا لن نرى زيتونها
فهبينا ما زرعناها أكنا سعداء

ثم يختتم هذه القصيدة الجميلة بهذا الشعور العميق بتجاوز الذات ومعانقة العالم :

نحن لسنا ماجنينا
ما أنا ما أنت الا ما زرعنا وسقينا
ورعينا

وهناك بعض القصائد ترتفع بمضمونها الإنسانى العظيم إلى المستوى الفنى الناضج . إن هذا الديوان حافل بكل ماكان الشعر الحديث فى حاجة إلى التخلص منه . وهو يحمل فى نفس الوقت بذور كل ما هو فى حاجة إليه . وهو إذ يذكرنا بهذه المرحلة من مراحل تطورنا الفنى يؤكد من جديد ضرورة الدعوة لفن ثورى يلتزم بقضية الإنسان وينسج وفق أنضج الأصول الفنية المعاصرة .

رحلة إلى مدينة الدخان والدمى

يتميز صوت الشاعر حسن فتح الباب بهذه الغنائية الصافية التى هى إحدى خصائص الوجدان المولع بالجمال . وصوت الشاعر يجمع بين هذه الغنائية التى يغذيها ويؤججها الانحناء المتأمل على الذات ، وبين الدعوة الصادقة لقضية العدالة الاجتماعية وكرامة الإنسان . وقد وهب قصائد كثيرة فى ديوانيه السابقين لهذه القضية ، كما يضع موهبته الشعرية فى خدمة رؤية اشتراكية إنسانية للواقع . وديوانه «مدينة الدخان والدمى» الذى كتبه الشاعر من وحى زيارة صيف للولايات المتحدة الأمريكية ، يؤكد هذا العناق الشعرى بين الذات والعالم فى القصيدة الحديثة . وكثيرون من الشعراء الذين صمموا على أن يكونوا ملتزمين بقضايا عصرهم قد دخلوا فى عراك ضد ذواتهم معتقدين خطأ أن الرؤية الاشتراكية تعنى التخلص من هموم الذات والغلبة عليها مما يترتب عليه أن تصبح القصيدة مباشرة

تتجه إلى خارج الأذن بمجرد لمسها . والحقيقة أن الصدق وحده هو ما يخدم الرؤية الاشتراكية بصرف النظر عن طبيعة الموضوع ، ذلك أن هدف الفنان الأساسى هو أن يوثق صلتنا بعالمنا وأن يوجهنا إلى أن نضع أنفسنا فى موقف منه . وليس بوسع شاعر مهما يكن عظيماً أن يخلق عملا فنياً جديراً بالاهتمام دون أن يعتمد على مجموعة من القيم الإنسانية والفنية فى مزاج أصيل . وديوان مدينة الدخان والدمى يحاول أن يلتزم حدود الصدق الفنى ، ويكاد أن يكون نشيداً متنوع الإيقاع والمقاطع يصور المشاعر التى طافت بوجدان هذا الشاعر خلال طوافه فى هذه الرحلة ، ويدرك الشاعر فى البداية أن المدينة التى جاء لزيارتها لا تصلح للغناء فهى مدينة لم تسهم الطبيعة فى صنعها بل صنعتها الحرفة ، ولا يجد الصدق طريقاً إلى قلبها حتى الحب فيها مجرد تمثال عار من الشمع . بارد لا مكان للعواطف فى خلاياه لا سر يخفيه ولا سحر فيه . . سجن جدرانه غير مسقوفة ، أى أنه بلا أمان من هبوب العواصف وسقوط الأمطار ، هذه هى الصورة المعتمة التى رسمها الشاعر للحب فى مدينة الدخان والدمى وتحدثت عنها قصيدته « فتى من سلفادور » والشاعر فيها يشفق على هذا المغنى الذى أخطأ ، ويكاشفه بأن رحلته خاوية مما يطمح إليه . .

ياطيرا من سلفادور يغنى الحب
إن الحب امرأة من شمع
تمثال عريان
فى بيت من جدران
لا يعلوها سقف

وإذا كان لهذا الفتى من سلفادور من نصيحة تنفعه فهى أن يعود

لم أقبلت ؟
خذ معزفك الرنان وعد
ضاع غنائى فى الكهف
فأنا كم غنيت
كم غنيت ولكن
غاصت رأسى فى الأمطار السوداء

ويظل الشاعر قلقاً من الإقامة فى هذا الوطن الغريب الذى لا يشيع فى أعطافه الدفء .

حبيبتى – عالمنا لم يأت بعد
ودربنا طويل
هيا نشد رحلنا إلى الوطن

وعبر هذا الديوان يرافقنا إحساس بأن الشاعر لم يتعرف جيداً على هذا العالم الجديد ، فهو بدلا من أن يقدمه لنا يعرض لنا خواطر عنه ، وهذا هو ما يفتقده الديوان . إن الشاعر يلوح لنا بأوراقه الخضراء مؤكداً وجوده على سفينة هذا العالم دون أن يطلعنا على حقيقته . وقصيدة من أين يا رفيقة المساء وردة يانعة يقدمها الشاعر هدية لنا قد اكتست بالصورة المشرقة التى تمتع العين وتطرب القلب . إن الشاعر الذى يلتحم بوعيه ومشاعره بصميم التجربة يعيشها قبل أن يقدمها فنّا ، هذا الشاعر يكتفى عند الخلق بالسطوح والألوان والأوصاف التقليدية الشائعة وبراعة استخدام اللغة . إن أجود الأعمال الفنية كالخمور تماماً تلك التى تنضج طويلا فوق نار هائلة . والشاعر لا ينسى أن يتذكر وهو فى أمريكا هذا البلد الشجاع – فيتنام – الذى يحارب ببسالة وكبرياء أطماع بلد هائل القدرة . أطماع مدينة

الدخان والدمى . فى قصيدة الموعد وهى رسالة من طيار أمريكى عائد من فيتنام يصور الشاعر جريمة النصف الثانى من القرن العشرين . ولكن هذه القصيدة برغم شرف موضوعها تصرخ بصوت عال ولكنها لا تسمعنا شيئاً وإذا نحينا هذا المقطع الذى يقول :

وعرفت عرفت عرفت
كيف يذوب الواحد فى الكل
تفنى البذرة فى الشجرة
كيف يموت الإنسان شجاعاً
لا يخشى الموت
يلقى من شرفات الأفق
مكتوفاً لا يلقى كلمة
يرمى قاتله بالصمت
ويعود إلى الأرض الأم

بدون هذا المقطع تسقط القصيدة فاقدة الحراك . ثم يصل الشاعر فى طوافه إلى القيمة الأساسية فى مدينة الدخان والدمى وهى الدولار . ذلك الذى أذل تاريخ هذا البروسى القديم الذى يموت فداء ظالمه فجعل من حفيدته عاهرة ، وطنها كل مكان يمنحها هذا الدولار ، وها هى ذى حفيدته تجاهد لا من أجل البروسى القديم الضائع بل من أجل الدولار ، ثم أصبحت واحدة فى مدينة النساء تجيد إغراء العابرين .

يا فارس المساء
عرج على مدينة النساء

كل النجوم فى الثرى
لا نجم فى السماء

إن الصورة الجميلة تشير بلمحة شاعرية ذكية إلى الوضع الخاطئ فى هذه المدينة ، فالسماء بلا نجوم والنجوم فى الثرى ، وفى نفس اللحظة تؤكد سقوط القيم واندحارها فوق التراب ، فالنجوم وهى رمز القيمة الفاضلة والأحلام كلها سقطت فى التراب ، ويبدو أن الشاعر قد أولع بهذه البروسية فنراه يعرض عليها الرحيل كطريق للخلاص ولكنها تتنصل من دعوته وتمضى فى ركاب الشهوات المضطرمة ، وهذه هى مدينة الدخان والدمى . مدينة العواطف الخامدة والحرب الظالمة يشعر فيها الحب والغناء والجمال بالغربة والضياع . . ولعل من أجمل قصائد هذا الديوان قصيدة «أغنية إلى جمال عبد الناصر» ففى هذه القصيدة يصبح صوت الشاعر صلباً كالمحارب الذى يغنى ويقاتل فى نفس اللحظة ويؤدى التركيز دوراً هاماً فى نجاحها وتأثيرها :

قامتك الشماء قلعة المدينة
كفك توقد المصابيح
تصد الريح

ثم يتابع فى إعجاب شديد :

أية نارا نضحت عودك
يا أصلب الرماح فوق نيلنا
يا أنضر الأعواد فى مدينة الرجال
يا سلوة الجراح
يا خبزنا وملحنا

إن هذا الديوان «مدينة الدخان والدمى» يؤكد أصالة الشاعر حسن فتح الباب وأصالة القضايا التى يدافع عنها. وأن هذه الأصالة يرافقها صدق حقيق قد فتح أمام الشاعر آفاقاً شعرية رحبة، وهو يبرهن بهذا الديوان أيضا على إخلاصه لهذا الفن الذى يدخر كنوزه لهؤلاء الذين يضحون براحتهم من أجل أن تتألق طلعته ويشتد عوده . .

أقنعة القبيلة

إذا كانت الحضارة الأوربية قد فرضت سيادتها على البقاع الأخرى خارج أوربا مرة بالسوط ومرة بالكتاب ومرة ثالثة بالتجارة ، فإن هذه الحضارة بسبب نزعتها الاستعمارية تبدو وكأنها قد التهمت روحها . وبدت فى بعض المراحل المتأخرة فى حالة من التهالك وفى حاجة ملحة إلى إنقاذ من ضحاياها . ولقد قطعت الفنون والآداب الأوربية أشواطاً هائلة عبر لابرنت عن نوازعها وتقدمها العلمى واكتشافاتها المذهلة . ولقد بهرت هذه الفنون وهذه الآداب الطليعة المثقفة فى البلاد الناشئة وحديثة الاستقلال وشاعت التقاليد الاجتماعية والأساليب المدنية والتكنكات السياسية لدى الطبقات المتطلعة إلى السيطرة فى البلاد التى اصطلح على تسميتها بالعالم الثالث أو العالم النامى ، ولم تكن الثقافة القومية فى هذه البلاد بمنأى عن الانبهار والسقوط المباشر تحت تأثير الحضارة الأوربية ، وانقسمت التيارات

الثقافية فى البلاد حديثة الاستقلال إلى اتجاهين أساسيين : الاتجاه الأول : هو الذى تبنى بصورة كاملة الأسس الخارجية لشكل الثقافة الأوربية المعتمدة أساساً على الأشكال والقضايا وهذا الاتجاه لا يعيش إلا فى ظل سيطرة اجتماعية بعيدة عن التمثيل القومى الحقيقى ، وسرعان ما يعلن إفلاسه لأن الثقافة والفن والأدب تعد فى المقام الأول أنماطاً حضارية ذات صلة بالجوهر الإنسانى والقيم الأخلاقية والتاريخ والموروث ، وكلها عناصر تنبع وتصب فى الوجدان القومى العام ، وفى حالة تجريد الثقافة والفن ومحاولة تقديمها كشكل فإنهما يسقطان فى حالة من عدم الفاعلية والتأثير ، أما الاتجاه الثانى فهو الذى تبنى منجزات الثقافة الأوربية باعتبارها تراثاً إنسانياً فى الإطار التاريخى العام وحاول هذا الاتجاه الاستفادة المشروعة من تنوع وازدهار الأشكال الفنية ، ولكن من خلال حشوها بحيوية التجربة القومية والذاتية الخاصة للأمة ، وهذا الاتجاه قد وضع قدمه وجذوره فى تراثه العريق ووضع عينيه ورأسه فى معترك العصر وشواغله . وفى هذا الإطار تأتى هذه المجموعة من المختارات والدراسات الشعرية التى صدرت عن وزارة الثقافة السودانية تحت عنوان أقنعة القبيلة ، ترجمة وتقديم ودراسة للشاعر الدكتور محمد عبد الحى . وتضم هذه المختارات قصائد للشعراء الأفريقيين حان - جوزيف رابياريفيلو - وليوبولد سيدارسنجور - وكريستوفر أوكيغبو ولى سوينكا وتشيكاياوتامس - ومايكل اكيريو - ويحدد الدكتور عبد الحى بداية الحركة الشعرية الأفريقية بدخول الثقافة الأوربية إلى القارة فيقول «الإرهاصات الأولى للشعر الأفريقى المعاصر لا تنفصل عن المرحلة الأولى لدخول الثقافة الأوربية أفريقيا مع جماعات المبشرين الذين سندتهم القوة العسكرية والتجارية ، وهى المرحلة التى بدأ فيها تعليم الصغار وبعض الكبار ديانة جديدة ولغة تخاطب جديدة مع محاولة جادة لمسخ أشكال ثقافتهم

الأصلية وتأكيد تفوق الثقافة الأوربية عليها . تلك كانت بذور الانفصام والانشقاق والانقسام فى الثقافة وفى العقول ، ولم يكن ذلك هيناً على الشعراء الذين نشئوا فى تلك البيئة الفكرية . مثلما نجد عند الشاعر النيجرى أوساد يباى فى ديوانه «أفريقيا تغنى» ويعبر أوساد يباى عن حالى الانكسار والتمرد فى وجه الغزو الثقافى فى قصيدته «أفريقيا الفتاة تشكر» وأفريقيا الفتاة تنوح ، ففى القصيدة الأولى يقول :

أشكر لكم
يا أبناء وبنات بريطانيا
أعطيتمونى مستشفيات
أعطيتمونى مدارس
ومواصلات سهلة أيضا
حضارتكم الغربية

وفى القصيدة الثانية تتغير لهجة الشاعر حين يقول :

إنى جوعان
سألتكم خبزا فأعطيتمونى حجارة
إنى عطشان
سألتكم ماء فأعطيتمونى أسنا
إنهم يسألون الحصان أن ينتظر قليلا
لأن العشب الأخضر سينمو بعد قليل
والصحراء المقفرة سوف تتفجر أنهاراً عظيمة .

وإذا كان الانبهار والإعجاب قد خلق نوعاً من الرغبة فى تقليد أشكال هذه

الحضارة فإن هذا الإعجاب نفسه قد طعن الروح فى صميم قدرتها على الخلق ، وأوحى لها بالعجز والانكسار ، ولكن هذا العجز سرعان ما انحسر مع المد الذى تفجر من الوعى والتقدم الفكرى فى القارة الأفريقية ، وبدأ الشاعر الأفريقى «ناقوس القبيلة وحامل لواء تراثها وأغنيتها التاريخية ، بدأ هذا الشاعر يدرك تعالى الحضارة الأوربية عليه ومحاولتها سحقه بطريقتها الخاصة ، من هنا بدأ وعى جديد فى النمو ، وبدأ الشاعر ينظر إلى تراب وطنه كمصدر للنار المقدسة التى يستوحى منها قدرته على الخلق وبدأ ما يسميه الشاعر محمد عبد الحى بالعودة إلى الجذور حيث يقول :

« الرجوع إلى الجذور كان هو الخطوة الضرورية لتأكيد نبرة التمرد والاستقلال عن التثقيف الأوربى الذى تحلت به الثقافة الأفريقية . والرجوع إلى الجذور رجوع التراث بلا انفصام ولا عقد نفسية ، ولكنه أيضاً إعادة تشكيل الذات أمر ضرورى حتى يستطيع أن يحمل روح الحاضر والتطلع إلى المستقبل وهموم أفريقيا الحديثة وآمالها فى بحثها عن ذاتها وصنعها لمصيرها ، وبتعبير آخر إن إعادة تشكيل الذات هى اتمام الزواج الخلاق بين التراث والمعاصرة فى فكر واع بجذوره وبمكانه فى التاريخ الحديث ، ولقد كان ذلك هو صلصال البداءة الذى نفخ فيه الوعى الأفريقى من روحه فنما الشعر الأفريقى الجديد» ويرى الدكتور عبد الحى أن العودة إلى الجذور الثقافية إلى الإبداع والتمرد على النموذج الأوربى هو جوهر حركة الزنوجة التى تعد المنبع الأول للشعر الأفريقى المعاصر – ويقدم الكتاب نماذج رائعة حقاً لهذا الشعر الذى يهدر الآن فى ساحة الشعر العالمى بموجات متتابعة من الخصب والسحر ، وفى مقدمة هؤلاء الشعراء جان جوزيف رابيار بفيلو الذى يقول فى قصيدته ميلاد النهار :

هل – أبدا – رأيت بكرة الصباح مغبرة نهاية
فى بساتين الليل
انظر ! إنها تعود مرة أخرى
عبر الممرات الشرقية
التى تغطيها نصال العشب
لقد خضبها اللبن تماماً
مثلما فعل بأطفالها التى ربتها العجول من قدم
يداها اللتان تحملان شعلة
فى لونها سواد وزرقة كشفاه حبيبة
تمص توتاً برياً ناضجاً
الطيور التى أمسكتها فى شباكها
تهرب وتطير أمامها
لا أحد يعرف
من أين جاء النداء الأول
أمن الشرق أم من الغرب ؟
ولكن الديكة الآن فى أقفاصها التى تخترقها النجوم
وحراب الدجى الأخرى
تنادى بعضها بعضاً
تتنفس فى محارات البحر وتتجاوب من كل الجهات
إن من مضى لينام فى البحر الكبير يعود
وتصعد القبرة وتروح

تستقبله بأغان
مشبعة بالندى
كل النجوم التى انصهرت معاً
فى بوتقة الزمن
ثم أبردت فى البحر
صارت حجراً مبلوراً
صخرة فى النزع الأخير تكتنز العتمة فيها قلبها
وتشوقها للرحى التى تغنى ، تغنى
كالرماد مسته الريح
بشغف يقطع النثيت الملون للضوء المنعكس
ولكنه حجر متوهج
ذلك الذى يمكن أن ينصبه الفنان
شاهدة على قبره الخفى
ويتوجه ليوبولد سنجور بصلاته إلى الأقنعة
أيتها الأقنعة أيتها الأقنعة
يا قناعاً أسود يا قناعاً أحمر وأنت يا قناعا أبيض أسود
يا أقنعة الأركان الأربعة التى تهب منها الروح
فى صمت أجيبك

فهل يناشد أفريقيا أم يناشد الإنسانية أم يناشد أسلافه القدماء ، وهو يرى أفريقيا دما جديداً يدخل عروق الإنسانية كما تدخل الخميرة فى العجين كما يقول هو نفسه :

ارع بنظراتك الثابتة أبناءك الذين يتلقون الأوامر
وتتساقط عنهم أرواحهم كآخر خرق الفقراء عن أبدانهم
حضوراً فى الولادة الثانية للعالم . علينا أن نكون خميرة
فى العجين الأبيض

فهل هذا هو قدر أفريقيا السوداء أن تكون الخميرة للحضارة البيضاء هكذا تتلفت الحضارة الأوربية الآن فى اتجاه الدم الجديد القادم من ميلاد النهار فى أرض الأقنعة ؛ إن هذه المختارات والدراسات تضىء الطريق أمام المحاولات التى تطمح إلى رؤية مزيج من التراث والمعاصرة فى إطار من الأصالة الفنية ، وتخدم الحركة الشعرية العربية وهى تبحث عن مفهوم أصيل للحداثة ، وقد استطاعت اللغة الشعرية التى استخدمها الدكتور عبد الحى أن تجسد الرؤية الشعرية للمختارات الأفريقية ، برغم أنه صدر كتابه بهذه الكلمة لدانتى البيجيرى : «لا يمكن لشىء أحكمت نسقه آلهة الشعر أن يخرج به من لغة لأخرى دون تدمير عذوبته كلها » فقد بقى لنا برغم ذلك كثير من عذوبة هذا الشعر الأفريقى الأصيل» .

حول ديوان العودة إلى سنار

للشاعر السودانى محمد عبد الحى

يطالعنا من السودان ديوان صغير مطبوع فى شكل كراسة سماوية اللون بعنوان « العودة إلى سنار » للشاعر السودانى محمد عبد الحى ، وبرغم أن الشاعر يكتب قصائده منذ فترة طويلة وينشرها على فترات متباعدة إلا أن هذه القصائد كانت تشير بوضوح إلى أصالة صوت هذا الشاعر وتفرده وامتيازه . وإذا كان محمد عبد الحى لا يعد معروفاً على نطاق واسع فوق البساط الشعرى العربى ، إلا أن قلة من المتتبعين لعناصر التطور فى الحركة الشعرية المعاصرة يقفون عند صوته وقد ظهرت الحاجة ملحة بعد تتابع قصائده لقراءة مجموعة كاملة من شعره . وأخيراً يجىء « العودة إلى سنار » لا ليشفى الغليل والعطش لقراءة مختارات متنوعة للشاعر وإنما لتؤكد ثلاث حقائق .

الحقيقة الأولى هى أن هذه الكراسة تثبت انتساب الشاعر محمد عبد الحى إلى

أشد تيارات الحداثة فى الشعر العربى المعاصر حيوية وهى كذلك تنبئ بميلاد تيار شعرى فى الحركة الأدبية السودانية يتجاوز من خلال الإضافة الإبداعية الواعية نتاج شعراء الخمسينات والستينات فى السودان ، ومنهم محمد الفيتورى وتاج السر الحسن وجيلى عبد الرحمن ومحيى الدين فارس ، هذا الجيل الذى شارك مع زملائه من شعراء مصر والعراق والشام فى تكملة لوحة غنية بالقصائد الحية الجميلة . وبهذه الكراسة يكون السودان قد قرر التواجد مرة أخرى بواحد من أجمل وآصل أصواته على صعيد الحركة الشعرية العربية . والحقيقة الثانية هى أن الكراسة لا تثير إلا الشوق لمزيد من القصائد الشعرية لهذا الشاعر . والحقيقة الثالثة هى أن الشعر السودانى قد جدد إهابه من خلال هذه الديباجة الحديثة فى ديوان العودة إلى سنار .

والحقيقة أن هذا الديوان لا يضم مجموعة متنوعة من القصائد وإنما يضم قصيدة طويلة من خمسة أناشيد ، النشيد الأول بعنوان البحر – والنشيد الثانى بعنوان – المدينة – والنشيد الثالث بعنوان – الليل ، والنشيد الرابع بعنوان الحلم – والنشيد الخامس بعنوان الصبح – وواضح من تقسيم القصيدة أنها تطمح إلى أن تكون تجسيداً لرؤية شاملة للكون من خلال الزمان : الليل والصبح والمكان المدينة والبحر والعالم الذى يتعالى على الزمان والمكان « الحلم » وبهذه القصيدة يوحى لنا الشاعر أنه سوف يقدم لنا فلسفة فى الوجود فى نفس الوقت سوف يقدم لنا شاعريته متكاملة ذات رؤية شاملة . وهو لا يبنى عالمه الشعرى بعد هذا التقسيم الذى يوحى بالتكوين الفلسفى والرياضى للشاعر على مجردات ميتافيزيقية قد تصنع فكرة جديدة ولكنها تقتل فى نفس الوقت الإحساس بما يريد أن ينقله إلينا الشاعر ، إنه يبدأ من المكان من سنار وهو بدء يوحى بارتباط الشاعر الوثيق بالأرض من ناحية وبمدينته

من ناحية أخرى ، فهو شاعر لا يهوم فى فراغ شاسع من الأحلام والرؤى ولكنه مرتكز على أساس حسى شديد الصلة بتكوينه النفسى وتاريخ بلاده . يقول : (سنّار هى عاصمة السلطنة الزرقاء » لثلاثة قرون حتى أوائل القرن التاسع عشر لغة على اللسان . وتاريخ ووطن وحضور ذو حدين « ذلك يخطر فى جلد الفهد - وهذا يسطع فى قصبان الماء » هذه نبذة تاريخية عن سنار ، فماذا عنها بعد أن تحولت إلى رؤية شعرية ، يقول الشاعر محمد عبد الحى « فى القصيدة ربما كانت سنار دفعة من كيان الفنان فى شبابه حينما رغب - كما رغب جيمس جويس قبله - فى أن يشكل فى مصهر روحه ضمير أمته الذى لم يخلق بعد ، وربما كانت نقشاً على صخر آخر « بداءة » اسما يتجوهر فى مملكة البراءة فهى عين تبصر بها وخلالها . والأشياء هنا هى كما فى السماء والعودة إليها فقر ، عند كتابة القصيدة استفدت من بعض ما رأيت وسمعت من رسم ونحت وموسيقى » ثم يصدر الشاعر كراسته الشعرية بهذا القول لمحى الدين بن عربى من كتابه الفتوحات المكية « يا أبا يزيد ما أخرجك عن وطنك ؟ قال : طلب الحق ، قال : الذى تطلبه قد تركته ببسطام ، فتنبه أبو يزيد ورجع إلى بسطام ولزم الخدمة حتى فتح له » والشاعر محمد عبد الحى فى الاهتمام بهذه الإشارات الثقافية من التراث العربى أو من التراث الغربى يعطى انطباعاً عميقاً بتأثره بالشعر العربى وخاصة نظرية ت . س . إليوت الشعرية ولاسيما أن ثقافة الشاعر ذات صلة قوية بالأدب الإنجليزى بحكم دراسته الأكاديمية فى جامعات إنجلترا ، وهو هنا فى هذه الإشارات ينتمى بوضوح إلى هذه المدرسة التى يعد أودنيس رائداً لها ، وهى المدرسة التى تجد أن أبعادها الفنية لابد أن تغوص إلى أعمق جذور التراث العربى ، وفروعها لابد أن تمتد إلى أكثر عناصر الثقافة العالمية حيوية وتأثيراً وتطوراً ، وكأنهم بهذا يجمعون بين ماضيهم القومى وحاضر العالم

الثقافى من خلال تجربة تتذبذب بين الواقع القومى والتاريخى والفلسفى والوجدانى .
وقد استطاعت هذه المدرسة أن تؤثر تأثيراً شديداً على توسيع الرؤية الشعرية وتعميق جذورها وتحرير الخيال واللغة ، وشحن الصورة الشعرية بنوع من التوتر يخلقه التخلى عن لغة الشعر المألوفة ، وإذا كان هذا المنهج قد استطاع بالفعل إغناء التجربة الشعرية الحديثة إلا أن ملاحظة هامة ربما كانت مثار جدل بين النقاد هى : ما ضرورة التقاء كل شعراء هذا الاتجاه حول إشارات ثقافية واحدة من التراث ؟ هى بالتحديد محى الدين بن عربى – ومحمد بن عبد الجبار بن الحسن النفّرى الذى يأخذ الشاعر منه هذه الكلمة من كتاب المواقف وكتاب المخاطبات . .

أوقفنى فى البحر فرأيت المراكب تغرق والألواح تسلم ، ثم غرقت الألواح ، وقال لى لا يسلم من ركب . وقال : فى المخاطرة جزء من النجاة ، وجاء الموج فرفع ما تحته وساح على الساحل ، وقال لى إن هلكت فى سواى كنت لما هلكت فيه ، ويظل التساؤل بلا إجابة ؟ فإذا تأملنا النشيد الأول من القصيدة الطويلة العودة إلى سنار – وجدنا هذا التطبيق الشعرى الأصيل لنظرية الشعر الأوربى – خاصة نظرية المعادل الموضوع عند ت . س إليوت . إن الشاعر هنا لا يعبر عن التجربة بل يطمح إلى تجسيدها فى صور بالغة العمق والجمال . وهى صور تذهب فى إثارة الحواس إلى مدى بعيد ، وبرغم أن الصور جديدة إلا أن ما يجعلها مؤثرة هو النسيج الذى وضعت فيه ، فهذا النسيج الحار القوى يتراوح بين الاتساع والضيق ، بين التوتر والانفراج ، بين الحسى والمعنوى ، حتى يصل بك فى النهاية إلى هذا الإشباع العميق الذى يخلقه الفن الأصيل ، وإذا كانت الصور توحى بتداعيها من اللاشعور بطريقة غير منطقية فإن هذه الصور فى الواقع شديدة الصلة بالبناء الذى يحاول الشاعر إحكامه حول تجربته ، أو يصوغ تجربته من خلالها . يقول الشاعر محمد

عبد الحى فى نشيد البحر :
- بالأمس مر أول الطيور فوقنا ، ودار دورتين قبل أن
يغيب ، كانت كل مرآة على المياه فردوسا
من الفسفور- يا حدائق الفسفور المرايا
أيتها الشمس التى توجهت واهترأت
فى جسد الغياب ، ذوبى مرة أخيرة
وانطفئى . أمس رأينا أول الهدايا
ضفائر الأشنة . والليف . على الأجاج
من بقايا .
الشجر الميت . والحياة فى ابتدائها الصامت
بين علق البحارة
فى العالم الأجوف
حيث حشرات البحر فى مرحها الأعمى .
تدب فى كهوف الليف والطحلب لا تعى انزلاق الليل والنهار
ثم يدخل الشاعر من خلال هذه الصور المجسدة للعالم الذى يقبل عليه يدخل أرض أجداده من خلال غابة من رموز الأرض والتاريخ ، وكأنه بهذا الدخول تبدأ الحياة كلها من جديد . إنه لا يصور إيقاع نفسه بل إيقاع العالم . العالم حين يبدأ وحين يتوغل فى البعث . .
على التلال والأشجار
تطفو وتدنو مرة
ومرة تنأى وتغوص

فى الضباب والبخار
تسقط مثل الثمر الناضج
فى الصمت الكثيف

ثم ينهض العالم القديم للقاء هذا القادم الذى يصور روح هذا العالم وجسده . .

امرأة تفتح باب النهر وتدعو
من عمات الجبل الصامت والأحراج
حراس اللغة – المملكة الزرقاء
ذلك يخطر فى جلد الفهد
وهذا يسطع فى قمصان الماء
الليلة يستقبلنى أهلى
أرواح جدودى تخرج من فضة أحلام النهر ومن
ليل الأسماء
تتقمص أجساد الأطفال

ثم ينتقل مرة أخرى إلى المشهد الخارجى الذى هو فى الواقع جوهر البناء كله :

وكانت الغابة والصحراء
امرأة عارية تنام
على سرير البرق فى انتظار
نورها الإلهى الذى يزور فى الظلام
وكان أفق الوجه والقناع شكلا واحدا
يزهو فى سلطنة البراءة
وظمأ البداءة

والشاعر يلجأ إلى نفس المنهج الفنى فى باقى الأناشيد ، هذا المنهج الذى يبعث الأسطورة الشعبية فى جسد الأرض المتحرك المتموج بالأحداث والتحولات ويذهب فى ولعه بالأساطير إلى حد التجاوز للفلكلور إلى تراث الأساطير اليونانية ، كما نلحظ فى الصورة الأخيرة والتى تشير إلى استفادته من كتاب التحولات لأوفيد . وهذا المنهج عكس المنهج الرومانتيكى فهو يركز بصره وبصيرته وحواسه القوية وقواه الذهنية الوجدانية النشيطة فى رسم العالم الخارجى بأبعاده المادية والتاريخية والنفسية والوجدانية من خلال ثقافة شاملة وعميقة . واستخدام الشاعر للغة يؤكد حرصه على البعد عن افتعال لغة متعالية ، فهو يستخدم اللفظ الذى ينقل الإحساس الحاد بالأشياء ، بالإطار ، بالروح العام ، مثل كلمات – الليف – الأشنة – الطحلب – جلد الجاموس . والنفس الموسيقى متدفق بصورة مطردة تعكس حالة وجدانية ونفسية متماسكة .

إن الشاعر محمد عبد الحى صوت مؤثر بقدرته على إضافة عناصر أصيلة من عالمه الشعرى إلى الحركة الشعرية العربية الحديثة ، وهو يعطى بهذه القصيدة الطويلة العودة إلى سنّار ، صورة شديدة الأصالة عن جوهر موهبته الشعرية وعن تنوع وعمق ثقافته ، وعن فهم نابع من ممارسة ذكية للأدوات الجمالية للتجربة الشعرية . وهذه القصيدة فى الواقع برغم أنها كافية لإرواء ظمئنا لمزيد من القصائد لهذا الشاعر إلا أنها فى الواقع بجودتها الفنية تكفى للبرهنة على شاعرية صاحبها . وأن الشعر العربى الحديث ليفتح آفاقه لتقبل المزيد من الجهد والتطوير لدفع حركة الحداثة إلى الأمام . وهذه الإضافة العميقة من الشاعر السودانى محمد عبد الحى لتؤكد أن الشعر الحديث قد تخطى حواجز الجمود والعجز من أجل حرية دائمة وإبداع رفيع .

شاعر أغفله التقويم الأدبي

كثيرون هم الشعراء الذين يفلتون من ذاكرة التاريخ الأدبي ليغرقهم ظلام النسيان ، وإذا كان هذا المصير القاسي عادلا فى بعض الأحيان حين لا تعطى الموهبة الأدبية برهاناً ساطعاً على جدارة البقاء ، فإن هذا المصير يُعد ظالماً حين تكون الموهبة أصيلة ومبدعة ، وجادت بعطاء يتيح لها مزاحمة هؤلاء الذين استأثروا وحدهم بالمجد الأدبي .

إن بعض الشعراء يكونون مجرد ضحايا لزمن شوهت قيمه الأهواء والمطامع والمجاملات ، فقد يسطع الضوء على وجه لم تجمله الموهبه الأدبية بقدر ما جمله الجاه الاجتماعى أو النسب العريق أو النفوذ الواسع . وينحسر هذا الضوء نفسه عن وجوه لا تقل جدارة بقيمتها عن الآخرين ، ولكنها حظوظ الحياة المراوغة . والشاعر السودانى « الناصر قريب الله » صاحب ديوان « الناصريات » الذى صدر

مؤخراً عن وزارة الإرشاد القومى السودانية واحد من هؤلاء الذين غمطهم التقويم الأدبى حقهم .

فقد يكون معروفا فى الأوساط السودانية ، ولكن صحائف النقد الأدبى العربى تكاد تخلو من ذكره ، فى حين تؤكد هذه الصحائف القيمة الشعرية للشاعر المعاصر لشاعرنا التيجانى يوسف بشير . وأغلب الظن أن الفطرة التى فطر عليها الشاعر والتى تتجلى فى حيائه الشديد وموقفه المتعفف من الحياة ، وهى الفطرة التى ورثها عن البيئة الدينية التى نشأ فيها ، كان لها أعظم المسئولية فيما لحق بالشاعر من ظلم . وقد ولد الناصر قريب الله عام ١٩١٨ فى أسرة عريقة فى التصوف وتلقى تعليمه بالمعهد العلمى بأم درمان ، وعمل بالتدريس عقب تخرجه حتى لقى ربه عام ١٩٥٣ ، ويقول الأستاذ محمد مهدى المجذوب فى مقدمة « النصريات » ، أما شعره فهو فصيح بليغ تشهد فيه صحة الملكة . ووضوح الشخصية ، وتسمع فيه موسيقى الأناشيد الصوفية التواقة المبتهلة ، والناصر رحمه الله صاحب شأن فى تاريخ الأدب السودانى ، فهو من الذين انتقلوا بالشعر من المحافظة والعمومية والقبول إلى الرفض والمعاناة الذاتية من خلال الآمال الشعبية محافظاً على نصوع الأسلوب وسلامته من جمود القوالب وسطوة اللغة ، ولعل ما أخر الالتفاف إلى هذا الشاعر هو تأخر صدور ديوانه نفسه ، وقد مات هذا الشاعر عن خمس وثلاثين قصيدة يرى الذين أشرفوا على تحقيقه ونشره أنها ربما لا تكون كل شعره . ويبدأ تاريخ القصائد بعام ١٩٣٥ ويتدرج هذا التاريخ حتى عام ١٩٥٢ ويختم الديوان بأربع قصائد غير مؤرخة ، ولكنها توحى أنها كتبت فى المراحل المتأخرة من حياة الشاعر . وإذا كانت حياة هذا الشاعر تبدو قصيرة فإنها تبدو كاملة أيضاً . فقد تفتحت شاعريته فى أوج ازدهار المدرسة الرومانسية « مدرسة أبوللو » وواكب نجاحها وصهرته مرحلة الغليان

الشعبي الذى بدأ بدوره يشق التربة العربية منذراً بكفاح طويل ضد الاستعمار من أجل الاستقلال . والشاعر الناصر قريب الله يلفتنا إليه وإلى شاعريته لأسباب قوية : فهو أولا يعطى صورة بالغة الوضوح والعمق لأصالة شاعريته ، وهى الشاعرية التى تجلت فى الديباجة الناصعة الأسلوب يميل إلى الوضوح والعمق والسهولة ويوحى بالاستيعاب لتراث الشعر العربى ويطمح إلى المشاركة الواعية فى تحطيم جدار الرؤية التقليدية فى هذا الشعر.

وليس امتلاكه لأدواته المباشرة كشاعر يمنحه صفة الشاعر الحقيق بقدر ما هو الطابع الخاص لهذه الشاعرية . إنك قد تحس بأنفاس ابن الرومى أو المتنبى أو ابن زريق البغدادى تسرى فى أوصال قصائده ، ولكنك لا تمنع نفسك من الاقتناع والإعجاب بالشاعرية الخاصة للناصر قريب الله .

وإذا كان هذا الشاعر قد أعطى برهاناً قوياً داعياً إلى الإعجاب على شاعريته الصادقة فهو ثانية قد أعطى الدليل على أنه كان شاعراً مشاركاً لعصره . وهذه المشاركة . . يؤججها الصدق الفنى والموضوعى معاً . لقد التفت هذا الشاعر إلى ذاته شأن كل الرومانسيين الذين أحسوا بذواتهم مع تطور المجتمع العربى فرفعوا رءوسهم بالاحتجاج والرفض فى مواجهة الجمود التقليدى . ولكن التفات الشاعر إلى ذاته لم يطمس معالم الحياة حوله ، بل أصبحت ذاته مرآة صادقة بالغة الوضوح والنقاء لحركة الواقع نفسه . والقارئ المتمهل لهذا الديوان « الناصريات » يلحظ تدرجاً طبيعياً فى تطور الشاعر الذى تفجرت نفسه وقصائده بحب السودان ومصر وفلسطين والأمة العربية ، كان فى السابعة عشرة حين زلزلت نظرات الحسان فؤداه ، وطمحت نفسه الصافية البريئة لعبادة الجمال .

وكان فى الثامنة عشرة حين كان يموج قلبه وعقله بالوعى الوطنى وبإدراك الرابطة العميقة بين السودان ومصر ، فيصور هذا كله قائلا :

ولمصر السودان صنو شقيق وبذا النيل شاهد حيث يجرى

وشأن الرومانسيين لم يشغله الجمال البشرى وحده ولا جذبته فتنة الحسان والغوانى فقط ، بل لقد مد بصره وحسه إلى الطبيعة ومظاهر تحولها فرسم صوراً وجدانية للربيع والعراء والأشجار والأنهار ، ولكنه لم يقف أمامها إلا متأملا يأخذ منها المعنى ليطرحه سؤالا على الحياة . لقد فطن هذا الشاعر الرومانتيكى الثائر إلى أن الطبيعة بجمالها وسحرها وحركتها الأبدية ماهى إلا إطار ومسرح لحركة الإنسان وسحره وحركته .

ومن هنا لم يكن غريبا وهو يرى كيف يهجر الطير الدوحة التى يبست أوراقها فأسقطتها الريح ، أن ينتقل بهذا المعنى إلى الحياة الإنسانية ، ليرى كيف يهجر الأصدقاء والأخلاء بعضهم بعضاً فيخاطبها والحسرة تخيم على نفسه وتعتصرها . فهو يسقط عليها مشاعره وآلامه التى تعذبه فيقول :

كذا يا دوحة الوادى صداقات بنى الدنيا
كذا أحبابنا فيها غناء ماله غنيا
فان يخز الفتى الدهر أجادو معه الخزيا
وما يرعون من عهدك (م) إلا ساعة اللقيا

وإذا الطبيعة تلقيه فى أعماق التجربة الإنسانية وتدفعه إلى تأمل ذاته ، ولكنه لاتساع إنسانيته لا يطيل هذا التأمل بل يرتد إلى وطنه السودان الذى يحمل له ا. كله . فحين يقف بمكان يسحره بفتنته وخصبه ، لا يلبث أن يتذكر عناء شعبه ومقاساة وطنه ، وهو يشير على الفور إلى الاستعمار الإنجليزى الذى يقف وراء تعس

بلده السودان . وما إن تبهره الخصوبة والازدهار حتى ينقلب ناقماً على الاستعمار الذى حرم أهله من خير بلادهم .

ومع تقدم عمر الشاعر برغم أنه لم يوغل فى التقدم فإن إحساسه الوطنى كان يزداد تأججاً ووعيه شمولا وتطلعه إلى يوم الخلاص يفتح أمامه الآفاق . وبدأ يعى علاقة بلاده ، بل علاقة الأمة العربية كلها بالغرب والدول الاستعمارية التى طالما وعدت العرب بالاستقلال ، وكانت هذه الوعود تزداد غزارة كلما قامت الحرب ودخل الإنجليز رحاها . فيلجئون إلى إسكات العرب وكسبهم بأن يمنوهم الأمانى بمنحهم الاستقلال عقب انتهاء الحرب ، وها هو ذا الشاعر الناصر قريب الله يخاطب شعبه :

ويا أيها الشعب الكسير جناحه   أما زلت ترجو عند دهرك ما يأبى
أرى الدهر عزما جارفاً واستهانة   بأرزائه تغنم مباهجه غصبا
وناضل بعزم لا يفل سلاحه   ولا يخطئ المرمى إذا قصد الضربا

وبرغم امتداد الزمن فكان هذا الصوت يخاطبنا من الماضى ، وهو يرانا ماثلين الآن فى عراكنا من أجل الحرية واستقلال الأوطان ، ولا تهدأ ثورة الشاعر التى بدأت بالتنفس بين الأودية الجميلة ثم دخلت معترك الحياة السياسية ومدت بصرها وبصيرتها إلى مواجع الأمة العربية فى مصر وسوريا وفلسطين . وكان الشاعر قريباً من كل حدث يهم شعبه . وكان هذا القرب يملأ نفسه بالغضب والوعى ، فكتب عن فلسطين الجريحة وكتب عن الثورة المصرية عام ١٩٥٢ وكان يرقب هموم الكادحين من أبناء وطنه ، هؤلاء الذين رآهم يبشرون بصبح الوطن ، وقد خاطبهم الشاعر مقدراً فيهم الجهد الخلاق الذين يصنعون به الحياة .

فالكادحون هم الشرايين التى   تجرى بها ملء الحياة دواؤها

وسواعد لولا توال خفقها لا ندكت الدنيا وزال رواؤها .
وإذا البسيطة أنكرت مافوقها علمت يقيناً أنهم أبناؤها

هذا هو الشاعر الذى ينبغى أن يعاد تقييمه فى إطار الحركة الشعرية الرومانسية ، لا لأن أغراضه الشعرية كانت شديدة التنوع والأصالة وتمت بأوثق الصلات إلى صراعنا وكفاح أمتنا وهذا حقيق بل لأن أصالته الشعرية التى تفوقت فى زمانها تقنعنا بحيويتها وأن إنصاف هذه الشاعرية لهو نوع من الوفاء لتراثنا ونوع من الوعد المشرق بمستقبل زاهر ، وأن هذا الشاعر الناصر قريب الله جدير بمكانة تعترف له بما هو أهله لتثبيت صحة المقاييس التى تقول بأنه لا يصح إلا الصحيح . ولا شك أن انتعاش ذاكرتنا الأدبية من شأنه أن يصل بين أسلافنا المبدعين وأجيالنا التى تحاول خلق أدب عربى جدير بالخلود .

ملاحظات حول حاضر النقد الأدبي

لا يكاد يخفى على أى متابع يقظ لتطور الحركة الأدبية فى بلادنا أن الاتجاهات النقدية تعانى من ركود ملحوظ ، وربما كانت الدوافع لنشاط النقد الأدبي غير قوية كما هى عادة عقب ظهور تيارات إبداعية جديدة . أو نشوء ثورات فنية أو اكتمال أعمال كاتب كبير أو الدخول فى منعطف تاريخى فى مجال من المجالات الأدبية . كما حدث مع ظهور حركة الشعر الحديث وانتشار ظاهرة المسرح وتطور الرواية المعاصرة على يد نجيب محفوظ ويحيى حقى والقصة القصيرة على يد يوسف إدريس وشيوع تيارات قوية بدافع التأثير الثقافى المتبادل مع الأدباء فى جميع البلاد العربية . ولقد أسفرت النشاطات النقدية الجادة عن إرساء مفاهيم أصيلة فى كل هذه المجالات ولم تساعد فقط على تطور الرواد المبدعين فى الأنواع الأدبية التى يمارسونها ، ولكن النقد الأدبي بفضل جهود الدكتور محمد مندور والدكتور لويس عوض والدكتور

عبد القادر القط والدكتور محمد غنيمي هلال ورجاء النقاش والدكتور شكرى عياد قد أسهم في تمهيد الطريق أمام الأجيال الجديدة التى تسعى على درب الإبداع الفنى . وبرغم ظهور أجيال جديدة من النقاد مثل صبرى حافظ وغالى شكرى وفاروق عبد القادر وعبد الرحمن أبو عوف وجلال العشرى إلا أن الظاهرة النقدية قد اتسمت بالشحوب . وبدأت تعانى إما من فوضى المناهج المتبعة فى النقد أو من غلبة الجوانب الاجتماعية والسياسية على الجوانب الفنية بصورة أفقدت النظرة النقدية توازنها ، وإما من سيادة الانطباعية النقدية القائمة على المراجعات السريعة فى بعض الصحف والمجلات الأدبية ، وحظيت الفنون المرئية مثل السينما والمسرح والتليفزيون بالاهتمام الواسع . وقد كان لذلك كله نتائج مرضية تجلت فى بطء التطور الفنى فى بعض الأنواع الأدبية . وضعف الذاكرة الأدبية حتى توشك الأجيال الجديدة أن تفقد الصلة بينها وبين تاريخها الأدبى مما يهدد وحدة الثقافة القومية ، ولعل ضعف الذاكرة الأدبية من أعظم الأسباب الكامنة وراء الظلم الأدبى الذى يلحق بالكثيرين من الأدباء ، ويحول دون تقييمهم ووضعهم فى إطارهم التاريخى من سياق الحركة الأدبية . ولقد كان من نتائج ضعف الحركة النقدية أن ملامح الجيل الجديد فى الشعر والقصة والرواية قد أصبحت غائمة بصورة واضحة ، وقد يبدو الأمر عاديا إذا تصورنا أن النشاط النقدى شأن النشاط الفنى قد يلحقه الفتور فى بعض المراحل لأسباب كثيرة ، خاصة وأن المواهب الفنية الأصيلة ، تكون بحكم تكوينها واستعدادها واعية بأصولها الفنية مرتبطة ارتباطاً عضوياً بتراثها الثقافى والفنى والتاريخى مما يتيح لها النمو الطبيعى فى مجال ممارستها الإبداعية ، ولكن تظل الحاجة ضرورية لاستمرار النشاط النقدى للأسباب الآتية :

أولا : إن تطور الفنون كلها مرتبطة بوعى واستقبال الجمهور الذى قد يتعثر فى إقامة علاقة حميمة مع بعض الأعمال الفنية فى بداية ظهورها . وهذا التعثر قد يرجع إلى أن عناصر العمل الجديد قد تكون متقدمة وسابقة فرؤيتها الفنية للرؤية السائدة فى الواقع ، مثل البحث عن الزمن الضائع لمارسيل بروست وبوليسس لجيمس جويس وقصيدة الأرض الخراب ل ت . س . إليوت ، ولا شك أن النقد يحاول أن يقوم بوظيفة المبشر بهذه الأعمال والمساعدة فى فهم صحيح لأفكارها وقيمها الفنية .

وثانيا : تحتاج الأجيال الجديدة من الأدباء لرؤية واضحة بدلا من البلبلة الفنية التى قد يخلقها النجاح الإعلامى لفن ما ، إن الحقيقة الأدبية ينبغى أن تصنع وتكتشف وتقدم فى حرص شديد وبأمانة تامة وبجهد شديد . إن كثيراً من الفنانين والشعراء والقصاصين قد يلحظون بإعجاب تطور فنان كبير ، ولكنهم ربما لا يفهمون الأسس التى يقوم عليها فنه ، كما أنهم قد يقعون فى خطأ التصور أن الزمن مجرد صيرورة تكرارية ، بمعنى أنهم قد يفهمون التطور فى إطار دائرى وأن الحاضر وهو تكرار نشيط للماضى وأى تصور للمستقبل على نمط الماضى يصبح فى الواقع إهداراً للمستقبل لأنه يضعه فى إطار أضيق بكثير من احتمالاته وإمكانياته . ونفياً للماضى لأنه ينقله إلى غير مناخه فيبدو شائها ومرتبكاً وفاقداً لوظيفته الطبيعية ، من هنا يجىء النقد ليقيم الميزان الصحيح عن طريق عملية التوفيق الزمنى بين ما يلائم الماضى وما يلائم الحاضر ، كما أن النقد مطالب أيضاً بعملية انتقاء ضرورية ، وذلك لتطعيم الأعمال المعاصرة بالمادة التاريخية والإنسانية ، التى تتكون من الجوهر الباقى فى الآداب والفنون ، والنفس الإنسانية ، وهذه عملية فى الواقع أبعد ما تكون عن مهمة الدارس لتاريخ الأدب ، فهمة المؤرخ الأدبى هى رصد الظواهر الأساسية

فى التاريخ ، ولكن مهمة الناقد هى فحص هذه الظواهر وتقديمها إلى الحاضر وتجهيزها للمستقبل .

ثالثا : إن فتح الطريق إلى المستقبل الأدبى لا يتم إلا عن طريق التآزر بين شجاعة الفنان الذى يستوعب معطيات الواقع ويواجهه كما أنه يستوعب كل ثمار الثقافة القومية والعالمية وبين حكمة الناقد الذى يعتمد على بصيرة ثاقبة واسعة ومنهج صحيح وأمانة علمية وحساسية فنية سليمة ، وهذا التآزر يعمل وبصورة فعالة على خلق أفضل الفرص أمام استقبال العمل الفنى من ناحية من خلال شرح أبعاده ، وكذلك العمل على تطور الفنان نفسه من خلال تبصيره بإمكانياته من ناحية أخرى وتمهيد الطريق لغد أدبى أفضل ، ولا شك أن النشاط النقدى مرتبط عضوياً بتطور الفنون ، ولا شك أن ثمة وظائف أساسية للنقد ترتبط بتطور الفنون فى عصر ما وبلد ما وثقافة ما . ويرى جورج ستينير أن مهمة النقد ذات جوانب ثلاثة :

إنه يدلنا على ما نعيد قراءته وكيف نفعل ذلك . إن حجم الأدب هائل كما هو واضح ، وتوالى الجديد منه متصل ، ولابد للإنسان من أن يجتاز ، وهنا تأتى فائدة النقد – وليس معنى هذا أن يلعب النقد دوراً مصيرياً بالنسبة للأدب فيختار بضعة مؤلفين أو أعمال بصفتها النخبة الوحيدة المشروعة ، ويستثنى غيرها وعلامة النقد الجيد أنه يفتح من الكتب أكثر مما يغلق والجانب الثانى الذى يوضحه جورج ستينير . أن الناقد يمكن أن يوضح الصلة بين الأشياء . أى أنه فى الوقت الذى تخفى فيه سرعة التوصيل التكنولوجية حواجز أيديولوجية سياسية عنيدة فى واقع الأمر يمكن للناقد أن يعمل وسيطاً وحارساً . إنه لجزء من وظيفته أن يتأكد من أن عهداً سياسياً ما لا ينال من عمل كاتب بالنسيان أو التشويه ، ومن بقايا الكتب المحروقة تجمع وتنظم بحيث يمكن قراءتها . ويرى ستنير أن الوظيفة الثالثة للنقد هى أهم

هذه الوظائف الثلاث . وهى كما يقول تتصل بالحكم على الأدب المعاصر ، وفرق بين الأدب المعاصر والأدب الذى صدر حديثاً ، فالأدب الذى صدر حديثاً يستحوذ على اهتمام الذى يقوم بعرض الكتب ، ومن الواضح أن على الناقد مسئوليات خاصة تجاه الفن فى عصره ، وينبغى أن يتطلب من هذا الفن لا مجرد الصفاء الفنى أو النهوض بالأسلوب سواء كان ذلك عن طريق تطوير الأسلوب أو استغلال الحاضر استغلالا ماهراً ، وإنما ينبغى أن يسأل أيضاً عما إذا كان قد أضاف الرصيد المتناقض من الإدراك الخلقى أو حط منه . ما معيار الإنسان الذى يتطلبه هذا العمل ؟ ! إن صياغة هذا السؤال ليست سهلة ، ولا يمكن أن يتم هذا السؤال بحصافة معصومة من الخطأ ، ذلك لأن زماننا ليس زماناً عادياً ، إنه يرزح تحت عبء الإنسانية ، ويمضى فى ذعر فى مجال واسع على نحو فريد وإمكانية الخراب فيه ليست بعيدة الاحتمال . وهناك أنواع من ترف الانفصال عن هذا الزمن يود الإنسان لو يمارسها ولكنه لا يستطيع ، وإذا كانت هذه هى وظيفة النقد فى مستوى الرؤية الأوربية للأدب والفن فإن هذه الرؤية تتضمن عنصرين . الأول العنصر التكنيكى وهو مرتبط أولا بتطور الأنواع الأدبية ونوعية المشاكل الفنية التى يطرحها ، وكذلك مرتبط بمستوى الأداء الفنى الذى تجاوز فى الواقع مشاكل كثيرة ، كما أن هذه الرؤية فى الواقع تطرح تصوراً استراتيجياً عاماً على مستوى الوظيفة الأدبية فى العالم فى مواجهة العصر وتحدياته واحتمالات تطوره نحو الخراب أو السلام . وكل هذه العناصر لا تعد بعيدة جداً عن تطورنا الفنى ، ولكنها بكل تأكيد تختلف عن تصورنا له ونحن فى حاجة مستمرة إلى تأمل النقد الأدبى فى الغرب تماماً كما نتأمل تطور الفنون فيه ، ولكن ثمة ملاحظة متعلقة بالنقد الأدبى العربى والنقد الأدبى الغربى بشكل عام . هذه الملاحظة تتجسد فى أننا لم نحسم بعد

الكثير من مشاكلنا المتعلقة أساساً بعلاقتنا بالماضي ، وذلك لغياب هذا الوسيط النقدى الذى يجمع بين حس الثقافة القومية من خلال خبرة عميقة بالتراث وحس ناضج بالثقافة المعاصرة ، وقد كانت الجهود الطيبة التى بذلها الدكتور غنيمى هلال خطوة واسعة على هذا الطريق . ثم إن النقد الأدبى ينبغى أن يعنى أساساً بحسم مشاكل كثيرة مثل حرية الفنان فى أن يجد الأشكال الفنية التى تروق له ، وهناك مشكلة اللغة التى تقف عائقاً خطيراً فى فهم أصولنا الفنية أمام الأجيال الجديدة وكذلك عدم التوازن فى الأحكام الفنية بسبب فوضى المناهج : إننا فى حاجة للوصول إلى مرحلة الحرية الفنية ، فى نفس الوقت الاهتمام بتأصيل المصطلح والاتفاق على مستوى الأداء الفنى من خلال تجاوز العوائق الناتجة عن سوء الفهم أو العداء ، ونظرية الانتقام المتبادل بين الأجيال ، إن التطور فى الفنون يرتبط بالحماس والحب ليس للفن والأدب فقط ولكن أيضاً للأجيال المختلفة . وما من شك فى أن سوء الفهم القائم فى كثير من المجالات ينبع من فتور الحماس لبذل الجهد الصادق من أجل المشاكل الفنية التى تعترض حياتنا وإلغاء الاعتبارات الخاصة مرهون بتوضيح الحقائق بطريقة أكاديمية تسمح بتكوين رؤية موضوعية للآداب والفنون . وبالإخلاص للفن والاحترام للجهد والدفاع عن القيم الرفيعة والشجاعة فى مواجهة مايطرحه الواقع من متطلبات ، وبإنكار الذات للاعتراف بالحقيقة نستطيع أن نسمو لا بمشاعرنا فقط ، بل بحركتنا الأدبية فى بلادنا ، وسوف يكون للنقد الأدبى دور بارز فى أية نهضة مقبلة أو محتملة إذا عرف النقاد الجدد أن عليهم أن يقتربوا بحب من الأعمال الأدبية ، وليس لهم الحق فى أن يتصوروا أن أحكامهم وحدها هى التى ستصنع أو لا تصنع التاريخ ، برغم أنهم إذا كانت هذه الأحكام عادلة وحكيمة قد يفعلون ذلك بالفعل .

الاتجاه الفلسفى فى شعر صلاح عبد الصبور

كان صدور ديوان صلاح عبد الصبور الأول «الناس فى بلادى» تعبيراً بليغاً عن شاعرية حقيقية ، تطمح إلى تجديد بنية القصيدة العربيةِ التقليدية من خلال رؤية اشتراكية للواقع الاجتماعى الذى كان يغلى بالمتغيرات فى الخمسينات من هذا القرن فى مصر. ولم تكن تجربة الشاعر فى هذا الديوان ترشح لهذا الانتقال المفاجئ من الانفعال بالواقع الاجتماعى ، إلى التأمل المجرد ، وهو التأمل الذى ظهر واضحاً فى الديوان الثانى «أقول لكم» .

لقد ارتدى الشاعر ثياب الحكيم الذى يتلهف على طرح موعظته على الناس ، ولكن هذه الموعظة فى الواقع ليست ثوباً شفافاً من التفكير الفلسفى ، فى حين كانت فى جوهرها تغطية لمعاناة الذات الحبيسة فى ثياب الكائن الذى صعد إلى المسرح دون تمهيد . ونعثر فى هذا الديوان على واحدة من أهم قصائد صلاح

عبد الصبور فى المرحلة الثانية من تطوره ، وهى قصيدة « الظل والصليب » وصياغة هذه القصيدة تقف على حدود اللغة المباشرة ، وهى تجاهد لكى تعبر عن ذات يكاد يقضى عليها ضجر غامض أغلب الظن ، إنه ضجر الآلية التى سيطرت على العصر الذى يحاول الشاعر أن يصوره ظالماً ضائعاً على حافة الإفلاس .

هذا زمن الحق الضائع .

لا يعرف فيه مقتول من قاتله ومتى قتله

ورءوس الناس على جثث الحيوانات .

ورءوس الحيوانات على جثث الناس .

فتحسس رأسك . .

فتحسس رأيك . . !

وبرغم أن الشاعر قد حاول فى هذه القصيدة أن يتوسل بالصور الشائعة ، والتراث الثقافى الأوربى ، كما يظهر تأثره فى المقطع الأخير من القصيدة بمسرحية الخرتيب ليوجين يونسكو . وبرغم التعميم الذى يقود إلى المباشرة طموحاً إلى الشمول والموضوعية ، إلا أن القصيدة تظل إسقاطاً واضحاً لذات تواجه أزمة عميقة ، وليست تعبيراً مقنعاً عن عصر بكامله .

أما قصيدته الطويلة « أقول لكم » والتى يختار لمقاطعها عناوين فرعية هى : من أنا – والحب والحرية ، والموت والكلمات ، والقديس والسوق والسوقة ، وموت الإنسان ، وأجافيكم لأعرفكم – فهى محاولة لتجميد الصيغة الرومانسية فى إطار تأملى . إن الشاعر يطرح فى هذه القصيدة تصوره لعالم من الأفكار والقضايا والمشاعر الإنسانية ، ولما كان الشاعر يختلف عن الفيلسوف ، فإن صلاح عبد الصبور لا يبنى تصوراً محكماً من الأفكار ، برغم أنه حاول ذلك ، وإنما هو

يثير فينا ريحاً من المشاعر العاتية تتخلل نفوسنا ووجداننا ، ولكن هذه المشاعر تتناقض وتتوافق طبقاً لمزاج الشاعر النفسي ورؤيته الفنية ، فبينما يحاول تفسير الموت من خلال علاقته بالحرية فى قصيدة «الحرية والموت» نراه يفتح نافذة واسعة على حدائق الحياة النضيرة ، ففى هذه القصيدة يصور الحكمة الحقيقية والحياة الحقيقية ، وهما يصدران عن التجربة الإنسانية الحية . كما تتوهج فى خطى الساعين للأرزاق ، ولهفة المحبين ، وأشواق العشاق .

كان الشاعر ينزل ضيفاً على الموتى ، يعكف على بقاياهم ، يأخذ الحكمة من الكتب ، ولكنه أدرك فجأة أنه مخطئ .

وذات صباح
رأيت حقيقة الدنيا
سمعت النجم والأمواه والأزهار موسيقى
رأيت الله فى قلبى . .
لأنى حينما استيقظت ذات صباح
رميت الكتب للنيران ثم فتحت شباكى
وفى نفس الضحى الفواح . .
خرجت لأنظر الماشين فى الطرقات والساعين للأرزاق
وفى ظل الحدائق أبصرت عيناى أسراباً من العشاق
وفى لحظة . . شعرت بجسمى المحموم ينبض مثل قلب الشمس
شعرت بأننى امتلأت شعاب القلب بالحكمة
شعرت بأننى أصبحت قديساً . .
وهكذا نجد الشاعر صلاح عبد الصبور يمزق عن

الفيلسوف ليخرج لنا الشاعر . ولكن البذور الفلسفية فى هذا الديوان كانت إرهاصاً لنمو هذا الاتجاه بعد ذلك ، كما تمثل فى قصائده التالية فى دواوينه : أحلام الفارس القديم وتأملات فى زمن جريح وشجر الليل .

والشاعر الذى خرج من تجربة الالتزام بهموم واقعه يجرفه حزن غامض إلى التماس راحة النفس والقلب بين إعطاف رؤية صوفية تجنح إلى التسليم تسليماً مطلقاً بإرادة القدر ، وسلطته الباطشة النهائية ، بل إن تمردنا على هذا التسليم هو آفة وجودنا ، وسبب شقائنا ، وأساس بلائنا ، ويقدم الشاعر لقصيدة مذكرات الصوفى بشر الحافى قائلاً :

«أبو نصر . بشربن الحارث كان قد طلب الحديث ، وسمع سماعاً كثيراً ، ثم مال إلى التصوف ومشى يوماً فى السوق فأفزعه الناس ، فخلع نعليه ووضعهما تحت إبطيه ، وانطلق يجرى فى الرمضاء فلم يدركه أحد ، وكان ذلك سنة سبع وعشرين ومائتين .

وهنا يثور سؤال:هل الصوفية هى الفرار من قبح المخلوقين إلى جمال الخالق ، أو هى سبغ المحبة على مخلوقات الله ، لأن الحب هو أساس التجرد وليس البغض .

فى قصيدة صلاح عبد الصبور مذكرات بشر الحافى موقف إدانة عامة ، موقف ينبع من التأثيم لا من التجاوز ، والشاعر يبدى تأثره بالفلسفة البوذية فى حرصه على عدم السماع والنظر والكلام ، والشاعر فى مطلع القصيدة يرتب عذابنا الذى يكوى أعطافنا على فقدان اليقين والتمرد على إرادة القضاء ، إن عدم الرضا هو الذى فَجَّر فينا الألم ولكن بطل القصيدة بدلاً من أن يفجر هو رؤية مشرقة صافية للكون والوجود لكى يكشف للعيان نور الحقيقة الكامنة وراء الظاهر ، نجد هذا البطل يعلن تمرده بصورة يائسة تماماً . يقول الشاعر :

تطل حقيقة فى القلب توجعه وتضنيه . .
ولو جفت بحار القول لم يبحر بها خاطر
ولم ينشر شراع الظن فوق مياهها ملاح
وذلك أن ما نلقاه لا نبغيه
وما نبغيه لا نلقاه
وهل يرضيك أن أدعوك يا ضيفى لمائدتى
فلا تلقى سوى جيفة . .
تعالى الله . . أنت وهبتنا هذا العذاب وهذه الآلام
لأنك حينما أبصرتنا لم نحل فى عينيك
تعالى الله هذا الكون موبوء ولابرء
ولو ينصفنا الرحمن عجل نحونا بالموت
تعالى الله هذا الكون لا يصلحه شيء
فأين الموت اين الموت أين الموت . .

وهكذا يسقط قناع الفيلسوف المتصوف ، لتظهر حقيقة الشاعر الذى يتحرق لهفة على الحياة ومتاعها ، بعد أن فقد الشاعر رؤيته الأولى فى ديوان « الناس فى بلادى » اهتزت هذه الرؤية وتناثرت فى اتجاهات كان الاتجاه الرومانسى أبرزها وأقواها ، وكان الاتجاه الفلسفى أضعفها وأبعدها عن توتر الفن وإيقاعه . ولقد حاول الشاعر أن يصطنع إهاب الفيلسوف الذى جرب الدنيا ، ولكنه سقط فى التناقض مما اضطره إلى الكشف عن هوية الشاعر من تحت قناع الفيلسوف ، ولاشك أن رؤيته فى دواوينه المتأخرة تعكس حزناً أعمق من حزنه الذى قاده إلى التجريد والتعميم والمباشرة . إن حزنه فى ديوان « شجر الليل » يغوص من جديد فى

لحم الواقع ، بعد أن اكتسى هذا الواقع ألواناً مركبة تفصح عن تعقيد الموقف الإنسانى من الوجود . ويتجلى هذا الحزن الشديد فى ديوانه شجر الليل كحزن شاعر أقعده العجز عن السيطرة على قدره ، لا كحزن فيلسوف يخسر فلسفته فى اختيار غامض ، اختيار نشأ فى الذهن ومات فى القلب .

إن الاتجاه الفلسفى الذى يبدو للوهلة الأولى واضحاً فى شعر صلاح عبد الصبور إنما هو مجرد قناع حاول به الشاعر الهرب من رؤية الشاعر ولكنه وجد الأبواب أمامه كلها مغلقة . .

أدونيس رائد التجريبية فى الشعر الحديث

انفجرت أحشاء القصيدة التقليدية ليظهر هذا الشكل المتطور ، الذى أطلق عليه بعض النقاد اسم الشعر الحديث ، أو الشعر الحر ، أو الشعر الجديد . وربما لم يستقر المصطلح النقدى لهذه المدرسة حتّى الآن ، وكان هذا الانفجار الشعرى تعبيراً عن الأزمات المزمنة لجمود الشكل التقليدى ، واصطدام هذا الشكل بتحول جذرى فى الواقع العربى بعد الحرب العالمية الثانية .

ولقد حاول رواد المدرسة الحديثة فى الشعر أن يؤسسوا منهجاً عصرياً للقصيدة يقوم على الاقتراب المباشر من الحدث اليومى ، والتجربة العادية ، ولغة الحياة ، واستخدام الرموز التاريخية والأسطورية ، والتركيز على الوحدة العضوية فى القصيدة . وقد أسفر نتاج الشعراء الرواد : بدر شاكر السياب ، ونازك الملائكة وعبد الوهاب البياتى وصلاح عبد الصبور وأحمد عبد المعطى حجازى ونزار

قبانى – أسفر نتاجهم عن رؤية حديثة حقاً ، كانت كافية لإسكات الجبهة التقليدية التى رفضت أن ترى فى تغيير الواقع العربى مبرراً لتحطيم شكل دام استخدامه قرابة ألف وخمسمائة عام .

ولم تكن الرؤية الفنية مجرد شكل خارجى للقصائد ، وإنما نفذت إلى جوهر التعبير عن اللحظة التاريخية التى يمر بها الوعى القومى العربى ، فقد حققت الموجة الأولى لحركة تطوير القصيدة العربية نجاحاً مذهلاً تمثل فى استجابة المواهب الطالعة على امتداد الوطن العربى لهذا النمط الحديث ، وكذلك مساندة النقاد له وإقبال القراء عليه ، وكان على حركة الشعر أن تقدم إيقاعاً أسرع لعناصر الجدة والتطور فى منهجها ، الذى كاد النجاح الساحق الأول أن ينتكس بها ، إلى جمود مفاجئ مبكر . وجاءت جهود الشاعر السورى «على أحمد سعيد» – أدونيس – ليحقق الخطوة الكبرى إلى الأمام فى نتاج هذه المدرسة الشعرية .

بدأ أدونيس مع الرواد تقريباً . ولكن تجربته الشعرية قد تميزت بديوانه «أغانى مهيار الدمشقى» . هذا الديوان الذى صدرت طبعته الأولى عن دار مجلة شعر عام ١٩٦١ ، وكان المؤلف قد أصدر من قبل ديوانين : الأول هو قصائد أولى عام ١٩٥٧ – وأوراق فى الريح عام ١٩٥٨ .

كان ديوان أغانى مهيار الدمشقى تحولاً عميقاً فى منهج الكتابة الشعرية ، وقد اتخذ هذا التحول مظهره الواضح فى القناع التاريخى الذى ارتداه الشاعر ، وهو قناع «مهيار» إشارة إلى «مهيار الديلمى» الشاعر الفارسى الذى كان يفاخر العرب فى العصر العباسى بنسبه الفارسى . كان هذا الديوان تحولاً لأنه انشق على الرؤية الواقعية التى سادت الإنتاج الشعرى خلال فترة الخمسينيات . وبدلاً من التوسل بالصورة الرمزية ، أصبح الإطار كله رمزياً ، وقد حاول أدونيس أن يؤسس رؤية

جديدة تنبثق أساساً من إرادة الذات المحاصرة على مستوى الواقع والتاريخ لتجاوز هذا الواقع وهذا التاريخ. ولقد اتجه الشاعر إلى الطبيعة كمظهر متجسد للوجود الخالد، ولكنه حاول أن يعطى كائنات هذه الطبيعة دلالات رؤيته الخاصة.

لم يكن مهيار فى هذا الديوان سيرة ذاتية ولا قناعاً لمرثية تاريخية بقدر ما كانت بعثاً أسطورياً من خلال رموز الواقع والطبيعة والتاريخ، من هنا تحولت الألفاظ من مجرد أدوات فى بناء الجملة الشعرية، إلى تجسيد للصورة الشعرية، حاول الشاعر أن يشحن ألفاظه بكهرباء جديدة. فقد لحق نوع من التغير الكيميائى دلالات الألفاظ فى هذا الديوان ودواوينه اللاحقة، وهاهو ذا الشاعر يصف بطله مهياراً ويصف نفسه:

- ملك مهيار
ملك والحلم له قصر وحدائق نار
واليوم شكاه للكلمات
صوت مات
ملك مهيار
يحيا فى ملكوت الريح
ويملك فى أرض الأسرار

كانت الدواوين المتتابعة لأدونيس تؤكد أنه قد قرر أن يقود حركة التجريب فى الشعر الحديث بجرأة ومهارة وإبداع، جاءت دواوينه: «التحولات والهجرة فى أقاليم الليل والنهار» عام ١٩٦٥ و«المسرح والمرايا» عام ١٩٦٨ ثم ديوانه الأخير «وقت بين الرماد والورد» لتعطى الانطباع بأن– إدونيس– يمثل العنصر الرئيسى فى التفجير الثانى فى القصيدة الحديثة.

إن تجريدية أدونيس تقوم على التحول ، هذا التحول الذى ينبثق من المفارقة ، وإذا كانت المفارقة فى الطبيعة والمنطق الشكلى تعنى النفى ، فإنها عند أدونيس تعنى الوحدة ، يقول الشاعر فى قصيدته «مقدمة لتاريخ ملوك الطوائف» :

يأتى وقت بين الرماد والورد
ينطفئ فيه كل شىء
يبدأ فيه كل شىء

الجدلية هى السمة الأولى فى الحركة الشعرية الثانية التى يقودها أدونيس ، تبدأ جدلية أدونيس بمواجهة الذات للعالم ، والحلم للواقع ، والحاضر للماضى والعابر للخالد . من هنا نهضت القصيدة الدرامية فى دواوينه ، متخذة شكلاً جديداً يبدأ من الموقف وينتهى باللغة ، ولقد حاول أدونيس أن يقدم مفهوماً لعملية الإبداع الشعرى ، ليس فقط من خلال نماذجه المثيرة ، وإنما من خلال آرائه النقدية . يقول فى كتابه مقدمة للشعر العربى :

« أن يكتب الشاعر قصيدة لا يعنى أنه يمارس نوعاً من الكتابة ، وإنما يعنى أنه يحيل العالم إلى شعر يخلق له فيما يتمثل صورته القديمة صورة جديدة ، فالقصيدة حدث أو مجىء ، والشعر تأسيس باللغة ، والرؤيا تأسيس عالم واتجاه لاعهد لنا بهما من قبل . لهذا كان الشعر تخطياً يدفع إلى التخطى ، وهو ذاته طاقة لا تغير الحياة وحسب ، وإنما تزيد إلى ذلك فى نموها وعنادها وفى دفعها إلى الأمام وإلى فوق ، من هنا كان الشعر أعمق انهماكات الإنسان وأكثرها أصالة ، لأنه أكثرها براءة وفطرية والتصاقاً بدخائل النفس» .

إن تجريبية أدونيس تقوم أساساً على خلق رؤية تكون الحركة هى جذرها ، من هنا كانت للشاعر لغته الخاصة وموقفه الخاص . وإذا كانت الجدلية هى الظاهرة

الأولى لهذه التجريبية ، فقد انعكست هذه الجدلية فى اللغة والموقف ، واحتشد عالم أدونيس بالمفارقات والأقنعة والرموز والأساطير ، واختلط الشعر بالنثر ، والغنائى بالدرامى ، والذاتى بالملحمى ،

لقد مارس أدونيس – بفضل مقدرته الهائلة على الكشف عن مساحات جديدة فى الخيال الشعرى وعن إمكانيات جديدة فى اللغة العربية – مارس بفضل هذه المقدرة تأثيراً واسعاً وعميقاً على عدد كبير من شعراء الستينيات ، بل لقد وقع معظم شعراء جيل السبعينات تحت تأثيره ، ولكن أدونيس يظل متحيزاً بهذه الثقافة التى تجمع التراث إلى المعاصرة ، وبهذه الجرأة على الصياغة الحديثة ، مستنداً إلى موهبة حقيقية كبيرة .

إن جاذبية التجريبية التى تغرى بالحرية الفنية المطلقة ، تظل اختباراً صعباً لهذه المرحلة من مراحل الشعر العربى لأنها إما أن تسفر عن توسيع رقعة الإبداع الشعرى بصورة مقنعة ، أو تكون وسيلة لتدمير المواهب الناشئة ، التى سقطت فى وهم الحرية دون امتلاك القدرة على تحمل المسئولية ، ولكن يظل شعر أدونيس علامة من أهم علامات التطور فى حركة الشعر الحديث .

رقم الإيداع	١٩٨٢/٣٥٥٠
الترقيم الدولى ٢-٠١١٩-٠٢-٩٧٧	ISBN

١/٨٢/٤٠

طبع بمطابع دار المعارف (ج. م. ع.)



